وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية

صفحات من النقد المسرحى

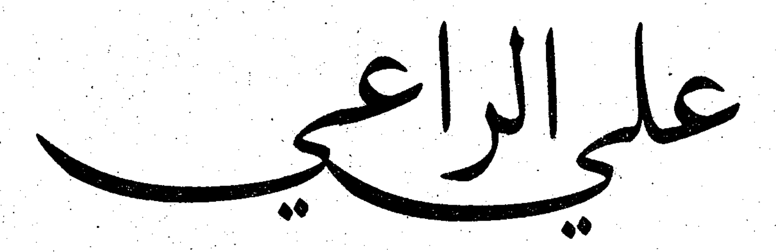
د. على الراعى



صفحات من النقد المسرحى

طبع بمعرفة
مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع
ت : ٠٢/٦٨٢٦٧٤٦ - ٠١٠/١٥٣٥٧٩١

وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية



صفحات من النقد المسرحى

وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية

رئيس المركز
أ.د. أبو الحسن سلام

أعد هذا الكتاب
وأشرف على طباعته

شكرى عبد الوهاب

يناير ٢٠٠١

أهداف المركز القومى للمسرح

المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية مؤسسة ثقافية حضارية لمجالات المسرح والموسيقي والفنون الشعبية فيضطلع بتقديم الخطة الثقافية من خلال صيغها الحية المتجددة التى تتمثل فى إصدار المطبوعات الحولية والفصلية المتخصصة وفى تنظيم المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات وفي إقامة الندوات والمناظرات وحلقات البحث والمحاضرات الفنية وهى تتأكد من خلال خطة شاملة ومحددة كالآتى :

(١) تم إنشاء مركز معلومات دولى خاص بالمسرح والموسيقي والفنون الشعبية يتم من خلاله تبادل المعلومات المتخصصة مع الدول المتقدمة في هذا المجال.

(٢) يقوم المركز بإعداد كتب عن رواد المسرح والموسيقي والفنون الشعبية يسجل فيها مسيرة حياتهم وأهم أعمالهم .

(٣) إقامة ندوة شهرية فى أحد فروع المسرح والموسيقي والفنون الشعبية يدعى إليها كبار المهتمين والمشتغلين بالحركة المسرحية والموسيقية .

(٤) إصدار كتاب سنوى يحتوى على بيانات حقيقية كاملة عن كل العروض المسرحية التى عرضت خلال المواسم السنوية السابقة والحالية .

(٥) يقوم المركز بطبع ونشر الكتب التراثية في مجال المسرح والموسيقي والفنون الشعبية .

(٦) يقيم المركز دورات تثقيفية فى مجال المسرح والموسيقي والفنون الشعبية للهواة والمهتمين بالحركة المسرحية .

(٧) يقوم المركز بتدعيم ومساندة فرق الهواة في مختلف تجمعاتها .

(٨) يقوم المركز باستكمال عناصر التراث المسرحي والموسيقي والفنون الشعبية تمهيداً لإقامة متحف قومي يضم كل هذا التراث بمختلف أنواعه وأشكاله .

(٩) يقوم المركز بإنشاء مكتبة سمعية وبصرية وأرشيف قومي.

(١٠) يقوم المركز بإعداد سلسلة كتب عن بدايات المسرح المصرى وحتى الأن لتكون مرجعاً حقيقياً للدراسين والباحثين والمهتمين بالحركة المسرحية .

(١١) يقيم المركز ندوات شهرية لالقاء الضوء على أهم قضايا المسرح المصرى ولقد تم منهاحتى الآن ، أكتوبر والمسرح ، ندوتين عن مسرح الطفل. سلامة حجازى. السينوغرافيا والإبداع. داود حسنى. مسرحية منمنمات تاريخية. مسرحية حفل مانيكان . ندوتين عن المسرح المصرى والقضايا الوطنية. الشخصية العربية في المسرح المصرى . فؤاد دوارة ، عبد الفتاح البارودى. الشيخ زكريا أحمد . كزم مطاوع . السيد درويش علي الكسار. منيرة المهدية. يوسف وهبى . إبراهيم فوزى. سعد الدين وهبة. عزيز عيد. سيد مكاوى. نجيب الريحانى. بديع خيرى. د٠ علي الراعى. ملك. كامل الخلعى. أثر ثورة يوليو على مسرح سعد الدين وهبه . المسرح المدرسى وأثره على الحركة المسرحية. محمد القصبجى. عزت الجاهلي. عبد الحليم نويرة . عطية شرارة . أحمد فؤاد نجم • سمير خفاجي • نبيل الألفى فى ذكراه • حسن عبد السلام • سعد أدرش • د٠ أحمد مرسى.

(١٢) يقوم المركز بالإعلان عن مسابقات فى التأليف المسرحي ويخصص للمؤلفات الفائزة جوائز مالية تشجيعًا لأولئك المؤلفين من الهواة، وبذلك يسهم المركز فى تقديم المؤلفين الجدد، والنصوص الجيدة للحركة المسرحية.

كلمة رئيس المركز

ليس غريباً على الباحثين الجادين والمهتمين بالمسرح والعاملين فيه كلما صادفت مسرحنا مشكلة ما أن يرجع الواحد منا إلى كتابات الدكتور على الراعى المفكر المسرحى العربى ليجد فيها حلاً لتلك المشكلة ٠٠ ولم لا وهو الذى اشتغل بالتنظير للمسرح وبإدارته والتخطيط لحياتنا المسرحية ونقدها مرات والتأريخ لحركة نشوئها وتطورها ليس على المصرى فحسب بل على المستوى العربى مرات ومرات .

ولأن الباحث المتخصص كثيرا ما يرجع إلى كتابات كان قد قرأها من قبل فقد رجعت فيما رجعت إلى كتابات أستاذنا الدكتورعلى الراعى عندما عهد إلىّ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بمهمة إدارة المركز القومى للمسرح لعلى أجد ما يمكن أن يشكل ملمحاً نظرياً يصلح ليكون قياساً منهجياً لإعادة تنظيم نشاطات المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بعد أن وجدت أن الإدارات السابقة على تعددها وجهودها قد وقفت نشاطاته التأصيلية والتوثيقية على المسرح فحسب وأغفلت النشاطات الموسيقية أو همشتها وأسقطت من أجندتها الفنون الشعبية . ولم أندهش كثيراً عندما وجدت الدكتور على الراعى فى أحدى مقالات التى يعالج فيها مشكلات المسرح المصرى ، يتحدث عن مشكلة التراث المسرحى ، وضرورة جمعه وحفظه ودراسته ويستعرض جهود المخلصين للتراث وهو على رأسهم وفى إقامه نواة لمتحف يجمع التراث على احتلاف أنواعه بين مسرحيات ومقالات نقدية وآثار شخصية لفنانى المسرح ومذكراتهم بالصوت والصورة . وعن افتقار ذلك إلى مكان يقام فيه المتحف .

وعن جمع هؤلاء لعدد من كتب المسرح العالمى تمهيداً لإقامة مكتبة كبيرة للفنون الدرامية تغذى الدراسين .

وعن المعوقات التى تواجههم نحو ضرورة نشر هذا التراث على الناس عن طريق المطبعة أولاً ثم العرض المسرحى بعد هذا . (فليس يكفى أن نتحدث عن فن صنوع وسلامة حجازى والقبانى وغيرهم دون أن تعرف الأجيال المعاصرة ما الذى كتبه ومثله هؤلاء وما قيمته الآن فبهذا نستطيع أن نحدد أبعاد حركتنا المسرحية الحالية ، عن طريق التعرف على جذورها).

لم يكن ما كتبه على الراعى وسيلة ، بل كان بالنسبة له هدفاً حين كتبه بل لا نغالى إذا وجدنا أن ما كتبه على الراعى قد كان هدفاً بالنسبة لنا نحن المسرحيين مبدعين أو منتجين أو نقاداً فنيين ومن ثم فهو الهدف بالنسبة للحركة الفنية والثقافية فى مصر وربما فى مجتمعاتنا العربية . لأن كتاباته كانت دعوة دائمة للتجدد نحو بعث متجدد للهوية الثقافية العربية . ولعل كتابه المهم ((**المسرح فى الوطن العربى**)) الذى أصدرته سلسلة عالم المعرفة الكويتية فى إصدارين كان آخرهما فى العام الماضى لعل ذلك الكتاب كان تتويجاً لفكرة توثيق الإبداع المسرحى العربى، تتويجاً لكتاباته المتفرقة حول هموم الكاتب التنظرية لا تكتسب قيمتها من جهة نظر الفكر المادى الجدلى إلا حينما تتجسد تجسداً مادياً يبنى قاعدة عريضه من الجماهير لتشكل رأياً عاماً فيمكن القول إن واقعنا المسرحى يتجسد فى كتاباته التطبيقية التحليلية التى تضمنها كتابه الهام ((**الكوميديا المرتجلة**)) وفى صدور القرار الجمهورى رقم (١٥٠) وما ألحق به بشأن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فرعاً من فروع المجلس الأعلى للثقافة ليعمل

على نشر الثقافة المسرحية والحفاظ على ذاكرة الوطن فى المسرح والموسيقى والفنون الشعبية فكان القرار الجمهورى وآليات تنفيذه فى القرار الوزارى المحدد للمهام التفصيلية لنشاطاته المتخصصة تجسيد لما طرحته كتابات الدكتور على الراعى أملا فى خلق ذاكرة الوطن المسرحية والموسيقية والشعبية .

لقد أصبح للمركز بجهود إدارته المتوالية قاعدة أو شبه قاعدة بين مثقفى المسرح والموسيقى ولقد كان لقول على الراعى فى بحثه حول (هموم النص المسرحى العربى):-

(الأدب المسرحى هو تراكم للقيم المسرحية المختلفة وتكثيف لهذه القيم ، يأتى مع الزمن وأبدا لا يبدأ المسرح أدباً) اثر كبير فى تشجيعى نحو الخطو بدور المركز التوثيقى خطى أكبر أتساعاً فى إتجاه توثيق العروض المسرحية بوصفها فنوناً أدائية جنباً إلى جنب مع العروض الموسيقية وعروض الفنون الشعبية .

ولآن العمل التنفيذى حتى ولو كان ثقافياً لا بد وأن يستند إلى أصل قانونى فكان لزاماً علىَّ استقراء قرار إنشاء المركز لدعم توجهى نحو وضع خطة مكتملة للانتفاع بما تم جمعه وتصنيفه أو توصيفه فى مرحلة التوثيق وحفظ التراث وهو كثير فمخطوطات النصوص المسرحية فى مصر منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى الآن بلغت فى المركز نحو ثلاثة آلاف مخطوطة ومستنسخه والصور الفوتوجرافية للعروض المسرحية وصلت إلى نحو خمسين آلف صورة فوتوجرافية ونصوص الأوبريتات وصلت إلى نحو مائتى مخطوطة وتسجيلات مسجلة بالفيديو حوالى مائتى

شريط وأكثر من ألف شريط تسجيلات صوتية لموسيقى مسرحية وللقــاءات رواد المسرح والموسيقى والفنون الشعبية وندوات مسرحية وموسيقية .

ولقد وجدت أن قرار إنشاء المركز فى الفقرة الأولى (أ) وفى الفقــرة الثانية (ب) من المادة (١٥) يلزم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنــون الشعبية بنشر الثقافة المسرحية بكافة الأساليب المناسـبة وإقامــة المسـابقات المسرحية ، فى التأليف والإخراج والتمثيل والعناصر الأخرى علــى أكـبر نطاق ولأن الأساليب المناسبة تحددها جهة الاختصاص وأسـاليب المســرح والموسيقى والفنون الشعبية أساليب أدائية لا تقتصر على الكتابة بل أن الكتابة مجرد أساس للعرض المسرحى أو الموسيقى الغنائى أو الاســتعراض ولأن الغالبية من شعبنا فى المدن والقرى بنسبة ٨٠% أميون ولأن الأداء فى هــذه الفنون يقوم على الحضور المشارك وجدانياً وإدراكياً بهدف التطهير إدراكيــاً ووجدانيا بهدف التغيير ولأن الأداء أسرع تأثيراً عبر الإمتاع والإقناع لذلــك كان لزاما علينا أن نعمل على إصدار سلسلة (كتاب المسرح المصرى فــي صورة) لننشر من خلال مجموعة الصور الفوتوجرافية للعروض المسـرحية التى بحوزة المركز وأن نتيح للباحثين والمهتمين بالمسرح المصرى وتراثنــا الموسيقى والغنائى والإستعراضى الشعبى مشاهداته عــبر صنـدوق الدنيـا المسرحى الذى أنشأه المركز وأن تنسخ الوثائق والمخطوطات مــن خـلال (المكتبة الوطنية للمسرح) التى أنشئت

بالمركز حديثاً وأن نخلد روادنا بإقامة حديقة متحفية لتماثيل بعضـهم ممن أثروا الحركة المسرحية والموسيقية وحركة الفنـون الشـعبية وباقتنــاء بعض متعلقاتهم الشـخصية والإبداعيــة (ومخطوطاتــهم ــ نصوصــهم ــ صــورهم ــ أدواتهم وتصوراتهم واسكتشاتهم) ضمــن المتحـف القومــى للمسرح وأن نعيد بعث بعض من تراثيا المســرحى والموسـيقى والغنــائى

مــن خــلال (محكى التراث المسرحى) و (وجوق الغناء المسـوحى) تواصلا من الزمن الجميل .

وبعد .. ألسنا بذلك نضع أقدامنا على الطريق المنهجى الذى نظر له دوماً وطوال حياته المفكر والناقد والمؤرخ المسرحى الدكتور على الراعــى الذى يصدر المركز آخر ما خط قلمه فى مجال الكتابة النقدية تحيــة لذاكــره واعترافا بفضله كما يقيم له تمثالا نصفيا يتصدر الحديقة المتحفيــة بــالمركز القومى للمسرح .

أول يناير ٢٠٠١ **أبو الحسن سلام**

إلى أبى على الراعى:

اتخذت فرنسا عام ١٩٩٩ عاما " لمسرح الشارع " شجعت فيه وزارة الثقافة الفرنسية العروض المسرحية فـي الشـوارع وزادت مـن الميزانيـة المخصصة للفرق التي تقوم بأداء هذه العروض وذلك حسب مـا جـاء فـي القسم العربي بهيئة الإذاعة البريطانية ، وفي نفس الوقت تصادف أن أعلـن الفنـان المصري سعيد صالح عن نيته في ان يقود فرقة مسرحية تطـوف بالأرياف و الأقاليم لتعرض فنون الشعب المسرحية.

ولقد اعتبرت ما حدث في عام ١٩٩٩ - وهو عـام رحيـل والـدى الدكتور علي الراعي - بمثابة تكريم غير مباشر و تنفيذ لأفكاره التي عـاش عمره كله يدعو إليها بشتى السبل متحملا الكثير من العنـاء و العنـت "مما أوضح بعضه في كتابه : هموم المسرح و همومي" ، فالمسرح فـي رأيـه ليس هو مسرح الصفوة بل هو مسرح عامة النـاس ، مسـرح الشـارع .. مسرح الجرن .. المسرح المتقشف ...

و الدعوة هنا لشباب المسرحيين ان يتجهوا إلى هذا المسرح البسيط التكـاليف العميق التأثير الموجه مباشرة إلى الشعب و مشاكله .

هذه الأوراق وجدتها ضمن أوراق والدى الدكتور علي الراعي ، قام هو بنفسه بجمعها و توثيقها تاريخيا ، وهي تتضمن مقتطفات من أحاديثـه و ندواتـه و انطباعاته المسرحية في رحلاته المختلفـة و آراءه فـي أزمة المسرح و حلولها.

ومما يضفي على هذه الأوراق أهمية أنه رغم أنها كتبت عن أزمـة المسرح في فترة سابقة إلا أنها مازالت تنطبق على حال بعض أنواع المسرح الموجودة الآن ، و أيضا ان الكثير مـن أراءه تعضـد القوميـة العربيـة و الانتماء ، وهو ما يحتاج الشباب إلى سماعه في هذه الأيام التي يشـتد فيـها الحديث عن العولمة وعدم الانتمـاء القومـي و يلاحـظ ان أخطـار الفـن الإليكتروني و الفن المعلب التي نبه إليها في ندواته وأحاديثه وعلـى أثرهـا على المسرح الحي قد زادت و تفاقمت فإلى جانب التلفزيون و الفيديو ظـهر الدش بقنواته العديدة المفتوحة و المشفرة ، كما ظهر الكمبيوتر و الإنـترنت ولقد أشار أيضا إلى كيفية الاستفادة من هذه الفنـون الإليكترونيـة وتجنـب مضارها بالنسبة للمسرح الحي .

كما تتضمن الأوراق ، المكتوبة بأسلوب سهل و مباشر ، نصائحـه إلى المسرحيين خاصة الشباب منهم في سبيل إقامة مسرح عربي زاهر كمـا يقول هو .

ومن المهم هنـا أيضا ذكر ان أسرة الدكتور علي الراعي قـد خصصـت جائزة لشباب النقاد تصدر تحت رعاية المجلس الأعلى للثقافة فـي مجـالي المسرح و الرواية من أجل مواصلة رسالة الدكتور علي الراعي في دعمـه الدائم للشباب المبدع.

كما أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الناقد الكبير الأستاذ فاروق عبد القادر لتفضله بمراجعة نص هذا الكتاب ، كما أتقدم بخـالص الشـكر إلـى الروائي الكبير الأستاذ بهاء طاهر لكريم مشاركته لنا في جمع وتبويب تـراث الدكتور علي الراعي.

د. لميس علي الراعي

ودائماً معنا علي الطريق

الزاد الذي تركه علي الراعي لنا ، وللأجيال المتعاقبة من بعدنا ، زاد ثرى لا ينفد ، بل يتجدد ويتجدد الزمان والمكان ، فما زال هذا الزاد الثقافي العريض وسيظل يتحاور مع الزمان والمكان ومع الأحداث ، فالرصيد المتنوع في النقد والتأريخ لفنون الأدب عامة ، وفنون المسرح بوجه خاص ، يظل مرجعاً أكاديمياً غنياً للباحثين والدارسين ، ويظل كذلك مادة للحوار كلما استبد بنا الشوق إلي دراسة واقع هذه الفنون والآداب ، على ضوء الماضي ، واستشرافا للمستقبل .

هذا الزاد بين أيدينا رغم ثرائه ـ لا يعتبر توثيقاً كاملاً شاملاً للرصيد الفكري للرائد على الراعي ، لهذا فقد تفضلت أسرة الراحل فقامت برحلة وفاء بين أوراقه ، لتقدم لنا وللأجيال المقبلة جوهرة جديدة تضاف إلي تراث الفارس وربما تساهم في شرح وتفسير هذا التراث .

لقد منحتني فرصة الإطلاع على مشروع هذا الكتاب ، فرص الارتداد عقوداً إلي زمن الفن الجميل ، والإبداع الجميل ، والمجتمع الثقافي الجميل .

كان الراعي واحداً من جيل عريض ساهم بكل الحب والأيمان ، والتواضع ، في صناعة إزدهار المسرح المصرى في الستينيات ، ولكنه كان عماد هذا الجيل وعموده الفقري ، فلقد كان القائد والرائد والقائم علي التخطيط والأشراف علي التنفيذ ، بفكر وطني وقومي لا يقبل المهادنة .

أتحدث هنا عن علي الراعي رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة لفنون المسرح والموسيقي والفنون الشعبية ، وإلي جانبه رفيق الرحلة أحمد حمروش

أحد الضباط الأحرار ـ مديراً عاماً للمؤسسة ، ومجلس إدارة من رواد الفكر والإبداع من الكتاب والنقاد والمخرجين ، أذكر منهم علي وجه الخصوص الراحلين لويس عوض ورشدي صالح ، وكانت تعاون هذا المجلس لجنه قراءة مركزية مؤلفة من كبار النقاد ، وفي مقدمتهم ، أستاذ جيل النقاد محمد مندور ، ومكاتب فنية ولجان قراءة بالفرق المسرحية .

نظام ديمقراطي هرمي يستند إلي الخبرة والتخصص ، ويضع لمسرح الدولة شعاراً .. التثقيف والتنوير في إطار من المتعة والجمال .

وبدون هذا التنظيم الجمعي ، وبدون القيادة الفكرية للرائد علي الراعي لم يكن من الممكن أن يقوم ذلك البناء المتماسك من جيل عريض من المبدعين كتاباً ومخرجين وفنانين وفنيين وجمهوراً ونقاداً ، سواء بالنسبة للإنتاج الدرامي المحلي والمسرح الذي يتنوع بين الفصحى والعامية ، وبين النثر والشعر وبين المسرح الدرامي والمسرح الغنائي والفنون الشعبية والعرائس ، وبين التقليدي والتجريبي ، إلي جانب نسبة معقولة من التراث المسرحي الأجنبي من أنحاء العالم ، تطبيقاً لفكرة النوافذ المفتوحة والحوار مع الآخر ، بالفكر التقدمي الواعي ، وبالأبوة الحالية ، وبالديمقراطية النابعة من عقيدة ثابتة بأن الإبداع المسرحي عمل جمعي يحيا ويتطور بالحب والديمقراطية ، استطاع علي الراعي أن يرفع هذا البناء الذي أمتع الملايين في القاهرة والإسكندرية والأقاليم ، كما استطاع أن يقيم حواراً حياً حول كافة القضايا الإنسانية والوطنية والقومية التي تطرحها الحركة الاجتماعية ، استطاع أن يحقق مع جيل ازدهار الستينات الذي أصبح اليوم أملاً نتطلع إليه فلا تجرؤ علي تجاوز مجرد التطلع النظري ، هذا المسرح الذي تسميه إذاعة الشباب والرياضة زمن المسرح الجميل ، والذي يسميه أحد برامج القناة الثانية بالتليفزيون المصري " كنوز مسرحية ".

لم يكن بناء هذا الازدهار أمراً سهلاً ، فقد اجتاز الراعي واجتزنا معه ، صراعاً أيديولوجياً رهيباً وغير متكافئ في الكثير من الأحيان .

ولعله يبدو غريباً للقراء من أبنائنا وأحفادنا اليوم أن يقع صراع أيديولوجي حول الإبداع المسرحي أو الثقافي في مرحلة الاشتراكية ، وفي إطار الجمهورية الأولي لثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولكن هذه حقيقة تاريخية يجب أن تلمسها الأجيال المعاصرة ، وأن تقوم علي بحثها علمياً ، وأن تدرك أبعادها ، لا كحقيقة تاريخية فحسب ، ولكن لأنها حقيقة تطورت ، مع تتابع المتغيرات المحلية والعالمية ، وأصبحت تهدد باستمرار طرف واحد من طرفي الصراع ، وفرض هيمنة علي الحاضر والمستقبل .

أستمر هذا الصراع علي مدي الستينات بين الفن الجاد الممتع الذي يحقق وظيفة التثقيف والتنوير ، وبين اللافن واللاإبداع ، أو ما ييمكن تسميته بالفن الاستهلاكي .

ولقد كان الصراع مفروضا على المؤسسة التى يقودها علي الراعي من على لأنه كان نابعاً في الواقع من ازدواجية السلطة بين الثقافة والأعلام : الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة فنان ومثقف جاد ، يؤمن

بالثقافة البناءة والدكتور عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزارة للثقافة والأعلام والذي يعتبر بحكم وظيفته أعلا من وزير الثقافة .

ولعل الصراع نفسه ما يزال يفرض نفسه بين ما هو ثقافة وما هو إعلام ، وهو أمر علي درجة كبيرة من الغرابة ، لأن الأعلام يتضمن بالضرورة كل الجوانب الثقافية والعلمية ، علي أساس أنها جانب من جوانب الحركة الاجتماعية التى تغطيها وتحللها أجهزة الأعلام من صحافة وأذاعه وتليفزيون.

أعود مرة أخرى إلي هذا الكتاب الذي يعرض جوانب متعددة وجديدة من حياة وفكر وإبداع علي الراعي ، سواء بكلماته ودراساته ومقالاته ، أو بكلمات الآخرين نقاد أو زملاء طريق .

وأحب أن أتوقف عند عدة نقاط مضيئة في فصول الكتاب .

أولا : أن المسرح الجاد عند علي الراعي ليس المسرح المتجهم ؛ وليس مسرح الدموع والنحيب ، ولكنه مسرح الفكر والمتعة والجد واللعب ، وهذا من طبيعة المسرح الخالد ، الذي لا يرتبط بزمان محدد أو مكان محدد ، وأنما يظل يتحاور مع المجتمع في كل زمان ومكان .

ثانيا : أن علي الراعي رغم تحيزه لمسرح الدولة ، علي أساس أنه المسرح الذي يقدم الفن الجاد ، إلا أنه يدرك أهمية الإبداعات المضيئة في مسرح القطاع الخاص الذي يرفض معظمه ، ولكنه يحتفي بالمواهب الكبيرة التى تمتع الجماهير متعة نابعة من جهد مبدع ، وعلي هذا الأساس فقد احتفي بفؤاد المهندس وعبد المنعم مدبولي ، وعادل أمام ، ومحمد صبحي ، ومن قبلهم نجيب الريحاني وعلي الكسار.

ثالثا : إن كتاباته وآراءه لم تكن ترتبط بحاضرة ، فقط وأنما امتدت في كثير من الأحيان إلي تشوف المستقبل وقراءته ، والتحذير من مخاطره ، ويكفي هنا أن أشير إلي مقالة في مجلة المصور ١٩٨٣ المنشور في هذا الكتاب بعنوان " ماذا يراد بمسرح القطاع العام " في الفصل الخامس ، إني أقرا هذا المقال اليوم ، في العام الأول من القرن الحادي والعشرين ، فأدرك بما لا يقبل الشك ، بأن المفكر والرائد علي الراعي كان يقرأ المستقبل قراءة واعية ، علي ضوء ما يراه من عناصر الصف والتعسف والانحدار بالمؤسسة المسرحية التى أشرف على إقامتها في الستينات يراها حطاماً في أوائل الثمانينات ، فهل تضم صرختنا إلي صرخة الفارس علي الراعي الذي ما يزال يعيش معنا بروحه وإبداعاته وآرائه السديدة ؟!

هل نتعاون ، جمهورا ومسرحين وحكومة ؟، في اســـتدراك الواقـــع المحزن لمسرح الدولة ، ونعيد إليه الحياة والنشاط والنظام والازدهار ؟! .
أرجو أن تنضم أيها القارئ العزيز — إلي محاولة تحقيق هذا الأصل الكبـــير بعد أن تقرأ الذي يطرح هذه الدعوة في كل صفحاته .

سعد اردش
٢٠٠٠/٧/٣٠

الباب الأول

أحاديث إلى شباب المسرحيين

الصيغة الملائمة للمسرح العربي

ظاهرة التجديد في المسرح العربي: -

فيما يخص ظاهرة التجديد أقول بأنه يوجد شعور عند بعض المشتغلين بالمسرح بأن الصيغة الغربية التي استوردناها من منتصف القرن الماضي في بلادنا و التي عرفت باسم المسرح أصبحت لا تلائم التطورات الجديدة لروح وعقول شعبنا و هي على كل حال تفصل بين الشعب و بين النشاط المسرحي بمعنى ان هذه الصيغة الغربية التي تفترض ان يقوم الممثلون بأداء قصة مسرحية معينة منفصلين انفصالا تاماً عن الجمهور الذي يكتفي في هذه الحالة بالمشاهدة السلبية ، هذه الصيغة قد تؤدى إلى ان يتجمد المسرح في بلادنا ، الشعب في بلادنا كما نعرف شعب كثير الحيوية ، فياض الذكاء يحب ان يشارك ، يحب ان يدلي بدلوه في كل مناسبة . فلهذا تجده يقبل على اللون المسرحي الذي يتيح له فرصة المشاركة . من هذه النقطة بدأنا بالدعوة إلى النظر في مسرح السامر وهو لون من النشاط الشعبي في مصر يجمع بين ألوان عديدة من الفنون مثل التمثيل والفكاهة والغناء الخ ..... وقد انتشر في ريف بلادنا بكثرة . كما حاول الأستاذ توفيق الحكيم في واحد من كتبه ان نعود إلى مسرح الحاكي والمقلد وهو المسرح الذي يقوم فيه عدد قليل من المثلين بأداء أدوار كثيرة والى جانب هذا دعوت أنا شخصيا إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل التي عرفناها في بلادنا في أوائل هذا القرن وهذه الصيغة تتيح للمثل ان يفرج عن طاقاته الحديثة وتتيح للمخرج ان يندمج مع الفنانين على قدم المساواه .. لا يأخذ منها موقفا متعاليا بوصفه عبقرية وبوصف غيره من الناس أدوات لتأكيد هذه العبقرية ثم بوصف هذه الصيغة أيضا تشرك الجمهور مشاركة إيجابية فتصبح المسرحية بهذا المضمون أو هذا المفهوم ، عملا فنيا يشترك فيه الممثل والمؤلف والمخرج والجمهور وقد أثارت هذه الدعوة كثيرا من الآراء المؤيدة والمعارضة و خشي منها الكثيرون على النص المكتوب أو المسرح المكتوب فقالوا ان هذه الدعوة تدعوا إلى إبادة النص المكتوب وتمكين الرعاع من أعناق المسرح والواقع ان هذا غير صحيح . المثقفون وبعض الدارسين في المسرح و أهل المهنة خصوصا شاقتهم هذه الدعوة ورحبوا بها و أظننا في القريب سنستفيد من بعض التجارب العملية في هذا المضمار .

وليست الكوميديا المرتجلة بالشيء الجديد في مصر ومع ذلك فأنها تشبه إلى حد كبير بعض الاتجاهات الجديدة وتتلاقى معها في نقاط كثيرة ومثل هذا اللون المسرحي الشعبي يكاد يطغى على التراث الفني للشعب العربي الذي هو كنز نفيس يمكن استخراج الدرر منه ، وما اهتمامي كما قلت بدراسة بعض ألوان الفنون الشعبية التي اهتم الفنان المغربي الطيب الصديقي بأحيائها ونفض الغبار عنها وإغناء المسرح بها إلا من قبيل التقدير لقيمة التراث المسرحي عند الشعوب العربية .

تأثير حرب يونية على المسرح :-

قبل حرب يونية كان هناك اتجاه واضح إلى الانتشار بالمسرح إلى قواعد شعبية اكثر بكثير ، أكثر أهمية من مجرد محيط العاصمة ، ان عيب الحركة المسرحية في بلادنا أنها تمركزت في العواصم خاصة في القاهرة و تركت الأقاليم و الريف بدون خدمات مسرحية تذكر وقد تنبهنا في السنوات الأخيرة إلى أهمية الريف و أهمية الأقاليم في إنشاء قاعدة عريضة للنشاط المسرحي يمكن ان يستند إليها المسرح و يمكن ان تساهم في تصحيح بعض الأخطاء التي نتورط فيها على نطاق العاصمة و يمكن أيضا أن تبرز مواهب كثيرة في حقل التأليف و حقل الإخراج و حقل التمثيل ، ولقد تنبهنا في المدة الأخيرة لأهمية تكوين قاعدة واسعة للمسرح وهذا في رأيي باب كبير للتجديد و إظهار المواهب ووضع المسرح على أسس أرسخ بكثير مما يستند إليه الآن لأنني لاحظت أن المسرح في بلادنا لا يزال يتمركز في العواصم و في هذا خطر كبير على النشاط المسرحي لأنه يحرمه من تأييد الجماهير العريضة.

أما فيما يخص المسرح في بلادنا بعد يونية فلم يختلف الحال بعد يونية لسبب بسيط هو أن المسرح كان قد طرح على نفسه عدة أسئلة قبل الحرب وقبل النكسة .. ومن هذه الأسئلة ماذا يستطيع المسرح ان يفعله من اجل تقدم الجماهير العربية والى اتجاه احسن لبلوغ هذا الهدف ... وقد تصادف ان المسرح في بلادنا جاء من أواسط هذا القرن في أيدي المثقفين ، ولم تكن فيه رؤوس أموال موظفة ولم تكن فيه مصالح تجارية فأمكن للمثقفين ان يشقوا فيه لأنفسهم طريقا أو ان يضعوا له أهدافا وان يعمقوها ، فاصبح المسرح في بلادنا واحدا من اكبر القوى الضاربة ، بل اصبح الفن القائد الذي تنقاد وراءه الإذاعة والتليفزيون والسينما ، وهذا موقف فريد في

الواقع ، فالمسرح يقود الجماهير فكريا ويقود الفنانين فكريا كذلك ، فهو قد اضطلع بمهمته منذ البداية ، وهذا السؤال . ماذا يفعل بعد يونية جدير بان يطرح على أهل السينما الذين تخلفوا عن القيادة الفكرية للشعب ، والإذاعة والتليفزيون إلى حد ما .

المسرح المرتجل احتجاج على مسرح المؤلف و المخرج

عدت من لندن منذ حوالي أسبوعين ، وأمضيت هناك ١٢ يوما لزيارة أكاديمية الدراما و الباليه ، انطباعاتي كثيرة ، فرقة " هابيما " الإسرائيلية كانت تعرض فنونها في نيويورك ، الإسرائيليون يعملون دعايتهم بالفن ، بالفرق الفنية ، والصحف الأوروبية تكتب عنهم ، أما دعايتنا فهي متخلفة بالرغم من كثرة فرقنا و إمكانيتنا الفنية ، دعايتنا تعتمد على الدعاية المباشرة على شرح القضية ، ونحن ننظر إلى الكلمة المطبوعة على أنها أحسن الوسائل و أقدسها ، وهذا غير صحيح.

الفنان يستطيع أن يكسب الناس بفنه وواجبنا أن نحول دعايتنا إلى إعلام فني .

" قابلت مرة صحفيا إنجليزيا في زيارة لي في بوخارست و دهش الصحفي عندما عرف لأول مرة أن لدينا مسرح عرائس ، وأمطرني بالأسئلة هل الدولة هي التي تصرف على العرائس ، وكم ميزانيتها ، وبعد أيام كتب الصحفي الإنجليزي في جريدته مندهشا ان في القاهرة مسرحا للعرائس تصرف عليه الدولة !!

ان في إنجلترا بالذات عروض العرائس ضعيفة جدا ، ولا يوجد لديهم تقريبا فرق رقص شعبي ، وكذلك أوربا الغربية لا توجد فرق شعبية ذات مستوى ، ويجب إذن ان نرسل فرقنا الراقصة ، كل فرقنا وموسيقانا ، وعرائسنا ، وهذه أسلحة ماضية في الدعاية لنا وكسب الناس إلى جانبنا ، العالم ليس عالم مطبوعات ، بل العكس فالكلمة لم تعد محترمة في العالم الغربي .

لاحظت هناك (إنجلترا وأوربا) ان المسرح اصبح فنا جماعيا وفوريا يحدث فوريا على المسرح ، نتيجة تلاحم جهود المخرج والمؤلف " جهود الصدفة "، المؤلف أحيانا يكون واحداً من الممثلين ، رأيت هذا في إنجلترا، حضرت فصلا من فصول تدريب الطلبة على الارتجال ، قال المدرب لاثنين من الممثلين .

"الموقف الآن انتم قاعدين في جنينه ، وانتم الاثنين من النوع الخجول ، ارتجلوا في هذا الموقف !! " واستمعت إلى الحوار الذكي الرائع ، وبعد نصف ساعة طلعت مسرحية من فصل واحد مضحكة بشكل غير عادى ، هنا تبرز قدرة الممثل على الإبداع والخلق الفوري ..

طول عمري أقول ان النص غير مقدس ، دائما النص يتغير من الناحية العملية ، دائما يحدث تعديل برضاء المؤلف أو رغما عنه ، الخطر في الموضوع ان يكون الارتجال فوضى ، و المسألة في الارتجال لابد ان يسبقها تدريب وخبره ، والارتجال له قواعده التي يجب ان يسير عليها ، وهناك كتاب للارتجال ، ونصوص معدة للارتجال ، والارتجال ليس مشابها لظاهرة الخروج على النص الكريهة ، ولا يجب ان يحدث الارتجال في نص معد للتمثيل التقليدي لان هذا ضار ومسيء فعلا ، الخروج على النص غير الإبداع الفوري ولقد كتبت كتاباً عن" الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري " واعتمدت على نصوص موجودة لفناني الارتجال مثل " جورج دخول " وربما لم يسمع عنه قبل الآن لان فن الارتجال قد اندثر تقريبا ، وجورج دخول هو الذي ادخل فن الارتجال المسرحي في مصر ، وهو كاتب سوري الأصل وقد عاش هو وفنان آخر اسمه محمد المغربي ،وأيضا شر فنطح (كمال المصري) قبل أن ينضم لفرقة الريحاني ، عاشوا في أوائل هذا القرن في العشرينات.

فن الارتجال المسرحي بدأ ينزوي عندنا عندما عرفنا المسرح التقليدي ، عندما ظهر جورج ابيض الممثل المدرب على الأصول الفنية ، وعزيز عيد أول مخرج مسرحي يقدس الفن و يعتبره رسالة عظيمة وظهور فرقة رمسيس ثم معهد التمثيل الذي أنشأه زكي طليمات .. كل هذا دفع المسرح المرتجل إلى الخلف ليحتل مكانه المسرح المرتب على أسس ، حدث هذا في مصر كما حدث في العالم كله ، فظهور الراديو و السينما قضى على التلقائية في الفن وهذا تطور طبيعي .

و عندما نحاول من جديد ان نبعث فن الارتجال ، فنحن نحاول الاهتمام اكثر بتراثنا المسرحي ، وننظر فيه لعلنا نكتشف صيغة مصرية مسرحية خاصة بنا.!

في أوروبا ظهر الاهتمام الشديد بفن الارتجال هذه الأيام و يعتبرونه نوعا من الاحتجاج على تحجر الأشكال و العبارات و المبالغات الشديدة في دور المخرج و المؤلف المسرحي و افتقاد " روح الجماعة" ، المسرح الحديث عبارة عن مسرح المؤلف و المخرج ، و العودة إلى فن الارتجال معناه أن يصبح المسرح جماعيا. "مسرحية كذا من ابتكار و تقديم فرقة كذا...".شكسبير نفسه بعض مؤلفاته لم يكتبها وحده ، كانت تعرض على الفرقة و يضيف إليها الممثلون و يحدث نوع من التأليف الجماعي !.

العودة إلى مسرح الارتجال محاولة أيضا لإطلاق الطاقة الخلاقة في الممثل المبدع حتى لا يتحول إلى مجرد أداة في العمل المسرحي و أيضا إطلاق الطاقة الخلاقة للمتفرج ، وهذا الاتجاه هو ما بعد برخت الذي كان يدعو إلى تحويل المتفرج إلى قاضي بدلا من ان يظل متفرجا سلبيا ، اليوم يريدون من المتفرج أن يتبنى القضية أكثر بأن يشارك في تأليفها و يصنعها بنفسه .

وأنا أدعو إلى تدريب فريق من الممثلين و المخرجين و المؤلفين على فنون الارتجال ورأيي ان يضطلع مسرح الجيب بهذه المهمة ، ولقد أشرت في كتابي إلى فكرة يوسف إدريس عن مسرح السامر و إلى سبب نجاح مسرحية الفرافير ذلك أنها تشرك الجمهور و تجعله حاضرا.

و في كتاب لتوفيق الحكيم بعنوان " قالبنا المسرحي" لم يلتفت إليه أحد يقول الحكيم : أن السامر ليس كافيا ، وينادي بالعودة إلى ما قبل مسرح السامر و هو مسرح الحاكي و المقلد يقصد الحكيم الشاعر أبو ربابة " في السيرة الهلالية مثلا" الحكيم يدعو إلى شئ كهذا ،أو يقترحه كصيغة مسرحية للمسرح المصري ، كل هذا ليس كافيا ولابد ان يكون للجمهور نصيب اكبر على المسرح ، ولقد قرأت عن فرقة في شيلي قفز اثنان من المتفرجين على المسرح واشتركا فورا في التمثيل بعد ان دخلا في عراك مع الممثلين وواصلا المسرحية.

في العالم كله كما هو معروف المسرح ثلاث شعب **مسرح الكلاسيكيات** المسرحيات المؤلفة بالطريقة التي تعودنا عليها و **المسرح الشعبي** (الكوميدي و الفارس) الموجه للجماهير العريضة و**المسرح التجريبي** وهو عندنا مسرح الجيب الذي دأب على استيراد احدث الصيحات وأنا أرى أن دوره ألا يظل في القاهرة و إنما يذهب إلى الأقاليم و الصعيد وان يجرب موضوع المسرح المرتجل و أن يحاول اكتشاف صيغة مسرحية مصرية.

المسرح فن قومي ، وغير معقول أن يظل مركزا في القاهرة ، ولابد ان ينطلق من الجدران و الأبنية ، الفنانون عليهم أن يأخذوا عزالهم و يذهبوا إلى الأقاليم ويقيموا هناك ، المسرح يجب ألا يكون مسئولية مركزية بل هو مسئولية الأمة كلها ، ومفروض أن تتكفل به الجماعات و النقابات و الجامعات و الهيئات و المصانع و الحكم المحلي ويوزع العبء على الجميع ، الميزانية التي تصرفها الدولة على المسرح و تشكو منها ولها الحق في أن

تشكو من هذا العبء المالي ، ذلك أن هذه الميزانية يجب أن توزع على عدة ميزانيات و تساهم فيها الهيئات لقاء خدمات تؤدى لهم.

في أمريكا الجامعات و الهيئات تصرف على المسرح ، العلاج ليس أن تشتري الهيئات بضعة مئات من التذاكر و إنما بالاشتراك فعلا بالممثلين الهواة و بنصوص مسرحية و بالأموال ، والحكم المحلي غير مقتنع بالمسرح ، المحافظ يفضل أن يصرف على فرقة كورة على ان ينشئ فرقة مسرحية .

تكاليف إنشاء حركة مسرحية ضخمة تغطي البلاد كلها واجب على كل الهيئات أن تشارك فيها ، عندئذ يصبح المسرح هو التعبير الفني للأمة كلها ، ويصبح المسرح فنا قوميا حقيقيا ليس محصورا في ثلاثة شوارع فقط في القاهرة !!.

دعوة للمسرح المتقشف

ينبغي ان يصاحب هذا النظر الفاحص المراجع لفن المسرح وفن الممثل والمخرج ..النظر إلى المعمار المسرحي الذي استوردناه بقضة قضيضة دون تبصر .. وبعض بلادنا العربية انتهى إلى بناء دور أوبرا في قلب الصحراء دون ان يحدد الهدف من قيامها بكل هذه الضخامة والتقنية المستحدثة .. هل يوجد ما يبرر الأبنية الضخمة ؟ هل تقضيها طبيعة العروض المسرحية العربية ؟ أم انه مجرد استيراد بعقلية المستهلك غير الرشيد ؟ وبهذا الصدد أذكر واقعتان في مناسبتين مختلفتين: - المناسبة الأولى كانت في القاهرة .. وكان الحديث إذ ذاك قائما على اشده حول ضرورة بناء أوبرا جديدة بالقاهرة أو مسارح مقفلة مزودة بأحدث تطبيقات التقنيات الحديثة وسألني الخبير الأمريكي – فيم بناؤكم لدور مسارح مقفلة في بلاد الحر يمتد فيها اكثر من ثلاثة أرباع السنة ؟ لم لا تمثلون في العراء – على المكشوف – يعنى المكشوف تحت سقيفة أو سرادق أو ما أشبه ؟ وقلت للرجل إنني مقتنع اشد الاقتناع برأيه هذا .. ولكن رجال المسرح عندنا – بدافع الوجاهة – أو عدم المعرفة – يرفضونه متذكرين – ويرون فيه استخفافا بفنهم وإذا ذاك ذكرت المناسبة الثانية التي جرت في نيودلهى حيث ذهبنا لنشهد عرضا مسرحيا شعبيا ... أقيم العرض على منصة كبيرة مسطحة تعلوها سقيفة .. وتضيئها المصابيح الكهربائية العادية .. تلك كانت إنارة وليست إضاءة بالمعنى الفني المعروف ..

وكان الممثلون يدخلون ويخرجون أمامنا من جوانب المنصة كل يؤدى دورة بغير مكياج يذكر ولا بهرج فكان هذا تطبيقا واضحا للنصيحة التي تقدم إلينا بها فيما بعد ذلك الخبير الأمريكي .. نصيحة لعله استوحاها من تجربة كتلك التي رأيتها بالهند.

ان عودة المسرح في بلادنا العربية إلى البساطة والتقشف أمر هام جدا على صعيد الفن المسرحي .. وعلى صعيد الأنفاق المالي أيضا .. والصعيد الأول هو الأهم .. فحتى توفر لنا المال لظلت الدعوة إلى إقامة المسرح المتقشف ضرورة فنية هامة لتطوير الفن المسرحي عندنا والعودة به إلى أصوله وجوهره .

الدعوة إلى التقشف في المسرح إذن ليست دعوة للفقر بل للغنى .. دعوة للتحرر على الصعيدين الفني والتقني وصولا لجوهر المسرح.

حتى لا تخبو" نار " المسرح أو ينطفي " نوره "

النشاط المسرحي في الوطن العربي: –

في الواقع ، النهضات المسرحية تظهر في البلاد التي تكون في مفترق الطرق .. خرجت من الماضي ، ووقفت في الحاضر . تتأمل نفسها وتاريخها .. وتحاول ان تستشرف المستقبل ... وهكذا كان شأن المسرح في اليونان القديمة مع عهد بركليز ... وهكذا كان شأن المسرح في إنجلترا على عهد شكسبير حينما كان هناك تساؤل كبير مطروح إمام إنجلترا: هل تصبح دوله كبرى بالفعل؟ وهل تتغلب على أعدائها من الأسبان والفرنسيين .. أم هل تظل تابعة في نطاق الجزر البريطانية ؟

و أمتنا العربية منذ أربعينات القرن الماضي حتى الآن في مثل هذا الموقف تماما تقف عند مفترق الطرق و تتساءل إلى أين المسير؟

و على هذا كان لا بد أن تقوم فيها نهضة مسرحية ، ذلك أنها تسأل السؤال الكبير الذي يقف وراء النهضات المسرحية وهو من نحن؟ وماذا نكون في المستقبل؟ وأي متجه نتجه؟.

و على هذا فقد صحب قيام النهضة القومية العربية منذ منتصف القرن الماضي إلى الآن قيام نشاط مسرحي يعبر عن هذه النهضة و يعين الأمة على أن تسترجع ما فاتها من النواحي المعنوية و استطاع المسرح أن يعبر عن أمجاد الأمة العربية و استطاع أن يعبر عن هموم الأمة العربية الحالية .... و استطاع كذلك أن يجد رغم كل العقبات و القيود مفهوما عربيا واحدا بلا شك ، فإذا قمت بزيارة البلاد العربية من الخليج إلى المحيط سوف تجد حوالي ثمانية آلاف أو عشرة آلاف كيلو متر متصلة و لا يقطعها إلا البحر الأحمر وهو في الواقع مجرد قناة بالنسبة لهذه الأراضي وهذه البلاد جميعا تتكلم اللغة العربية ولها هموم واحدة و تطلعات واحدة.

فن الحضور الحي: –

وليس كالمسرح فن يستطيع أن يجمع الأمة على هدف واحد ذلك أن فن المسرح دون الفنون الأخرى فن الحضور الحي ... فن الإنسان الذي يواجه أنسانا أخر ، فالإنسان الفنان فوق الخشبة و الإنسان الذي يعبر عنه

هذا الفنان موجود في القاعة .... ما لم يتواجد الطرفان فلا يمكن أن يقوم فن مسرحي.

توحد الخشبة و القاعة: -

إذن فالحضور هنا هو أهم ما في الفن المسرحي وهو حضور يلامس فيه الإنسان بل ويلتحم معه في العروض الجيدة بحيث تتوحد الخشبة مع القاعة وينهار الحاجز المتخيل بين الجمهور و بين الفنان ، فيصبح الفنان مؤديا ومتلقيا .. ويصبح الجمهور متلقيا ومؤديا .. ومعنى العبارة الأخيرة ان الجمهور يستطيع في الحفلات الجيدة ان يشارك بالاستحسان أو الاستهجان .. ويرفع أو يخفض قيمة العرض المسرحي .

وذلك في عصر أصبحت فيه الفنون كلها معلبة .. فأنت تشاهد التمثيل في الأفلام السينمائية وتشاهده من خلال شاشة التليفزيون مسجلا ومفروضا عليك ان تكون متلقيا سلبيا .

بينما في حالة المسرح فانك تستطيع ان تشارك في رفع الستار .. أو إسدال الستار .. أو الاعتراض أو المواجهة .. والالتحام مع النص وجدانيا .. أو ترفض ذلك كله ، ومن هنا فان المسرح يقف في وجه المزاحمات الخطيرة التي تواجهه من أدوات التعبير الجماهيرية الأخرى .

نار المسرح ونوره :-

وإذن فمن هنا يمكن القول ان ما نشاهده الآن في البلاد العربية هو نهضة مسرحية .. قد تزدهر في البلاد العربية ثم تخبو وقد تزدهر هناك ثم تستمر ، وقد يعود الجزر الذي خبا إلى الاشتعال ، ولكن نار المسرح ونوره تظلان مستعرين طوال الوقت فمثلا إذا كان المسرح في أحد البلدان قد ساءت ظروفه و بدأ يخمد فإن الإشعاع الذي أصدره مسرح مثل المسرح المصري في أوج ازدهاره في أواسط الخمسينات حتى نهاية الستينات هذا الإشعاع قد تلقته مراكز عربية مسرحية أخرى،ومن ثم نجد ازدهارا واضحا في العراق و ازدهارا أخر مماثلا في تونس ، ونشاطا مسرحيا مرموقا في المغرب ثم هذا التطلع إلى المسرح في دول الخليج العربي.

المؤلف المسرحي: -

لازلت أقول أن ما قلناه ينطبق على بداية نهضة ونحن نقيم الحكم على ما إذا كانت الظاهرة مؤقتة أو دائمة على أساس معين أو عدة أسس أهمها: -

* قيام المؤلف المحلي
* وقيام المؤلف العربي

و لا يكفي كما يحدث في بعض البلاد العربية مثل الأردن أن يقوم نشاط مسرحي عن طريق تقديم ترجمات للمسرحيات العالمية ، نقول هنا أن هناك نشاطا مسرحيا لكنه لم ينضج بعد مسرحيا كما قلت ، فلابد من قيام المؤلف و لابد من قيام اكثر من مؤلف ثم لا بد من استمرار الإنتاج لأنه الاستمرار في هذا الفن هام لأن البلاد العربية شاءت لها الظروف إلا تتعرف على المسرح بشكله المعاصر إلا منذ أواسط القرن الماضي ، ومنذ أن تنبه فنانو المسرح إلى هذا الفن وهو يلسعهم لسعا شديدا و يحملهم على التجريب و الإنتاج و التشبث بهذا الفن الجميل بعدة طرق ، وذلك ان المرارة التي أحس بها مارون نقاش حين كان على فراش الموت و هي مرارة سببها ان الفن المسرحي في بلاده لم يلبث على الدوام هذه المرارة ترددت أصداؤها في دمشق حين واجه أحمد أبو خليل القباني معارضة شديدة حتى اضطر إلى الهجرة إلى مصر ، وفي مصر وقتها واجه يعقوب صنوع نفس هذه المقاومة و أحس بالمرارة ذاتها .

الحكيم و المرارة و ردم الهوة: -

بل ان المرارة تعدت إلى شخص توفيق الحكيم الذي كان مقدرا له أن يكون أول كاتب ندر نفسه لفن المسرح منذ عشرينات هذا القرن ، وأحس ما تكتنفه الفنون في بلادنا و بلاد أخرى من مهانة حيث كان من يقبل على طرق باب الفن و التمثيل المسرحي يطلق عليهم المشخصاتية و يضعهم العرف آنذاك في أدنى درجات السلم الاجتماعي ، وشعر توفيق الحكيم في ذلك الوقت بالمعرة ، وشعر في الوقت ذاته بالمرارة لأن الأدب العربي لم يعرف الفن المسرحي طوال القرون الماضية وقع عليه - فيما يقول هو - عبء أن يردم الهوة السحيقة التي تفصل مصر عن باقي الدول التي عرفت النشاط المسرحي قرونا طويلة.

و أقول ان الحكيم و أمثاله كانوا يفتقدون الفن المسرحي في الأدب الرسمي و الأدب العربي الرسمي كان خاليا من فنون المسرح بالفعل ولكن أدب الشعوب العربية كان يعرف المسرح من زمن طويل غاية ما هنالك أن الخلفاء وولاة الأمور كانوا ينظرون نظرة زراية لهذه الفنون وكانوا يعتبرونها في احسن حالات الافتراض أداة الهاء للشعوب.

وقنعت الشعوب بهذه المكانة طالما التمثيل و دور العرض كانت متاحة لهم طوال القرن رغم فترات كان يتدخل فيها صاحب السلطان ليمنع العروض إذا شعر إنها تهدد أسس دولته.

حدث هذا في خيال الظل الذي منعه أحد السلاطين في مصر بدعوى أنه فن غير أخلاقي ، والواقع أنه فن طويل اللسان يستطيع أن يصور و يضخم و يضحك الجماهير على معايب السلطة ، ومعايب بعض الطوائف.

الفنون و الأواني المستطرقة (تحول كتاب المسرح إلى فنون أخرى): -

وحدة الفنون أمر مسلم به و ان كان الذي حدث نظرا لظروف الأمة العربية فالذي حدث حينما قامت نهضة مسرحية في الخمسينات من هذا القرن حتى الستينات في مصر أن أندفع تيار الخلق ناحية المسرح ، وكان ذلك على حساب القصة و الشعر بدليل أن بعضا منهم لم يكن يكتب للمسرح قد ترك فنه التقليدي و كتب للمسرح فهناك يوسف إدريس ، ومصطفى محمود ، وهناك كتاب كانوا يكتبون المقالة الصحفية مثل نعمان عاشور و هؤلاء عندما وجدوا اللحظة المناسبة هجروا مؤقتا أو نهائيا الفنون التي عرفوا بها فهجر يوسف إدريس القصة القصيرة و اشتغل بالمسرح و ان كتب القصة فعلا .

ولكن النهضة ...نهضة أمة من الأمم حينما تتعثر على الصعيد السياسي ، والاقتصادي ، والقومي ، تتأثر في ذات الوقت باقي إنتاجها ومنها الفنون فليس غريبا ان يخفت صوت المسرح وتخفت معه أصوات الشعر والرواية والقصة طالما ان هذا انعكاس عام لخفوت عام أو لهبوط عام.

أسباب توقف الكتاب عن الكتابة للمسرح أو تحولهم لفنون أخرى:-

هناك عدة أسباب منها وأولها :

سبب لا مفر منه وهو خاص بإنتاجية الكتاب وقدرته فلكل كاتب إنتاجيه وقدرة .. ثم بعدها يجف النبع عنده مثل الخلق ومثل الولادة ..ومثل الأشجار .. والشجرة تثمر طيلة قدرتها على الازدهار .. ثم تجف فهناك كتاب يجفون بصرف النظر عن الظروف المتاحة .

ثم هناك كتاب يتخطاهم التاريخ فيصبحون مثل الأعداد القديمة من المجلات والصحف وهناك كتاب يواصلون ولكن إنتاجهم المتأخر هذا يكون ضعيفا عن إنتاجهم السابق وهذا ينطبق سواء على العالم العربي أو على أوروبا .

فمثل برنا رد شو عاش ٩١ عاما كتب ما يزيد عن ٥١ مسرحية والمسرحيات التي كتبها في الجزء الأخير من حياته جاءت ضعيفة عن إنتاجه السابق في مقتبل عمره .

وكذلك كتب شكسبير ٣٧ مسرحية والمسرحيات التي تلت المآسي الكبرى الأربع كلها جاءت ضعيفة بالقياس الدرامي .. وحتى إلى سابق أعماله .. والإنسان المتابع له ليشك ان اليد القادرة التي كتبت " لير " و" عطيل " قد كتبت المسرحيات الأخيرة .

وهنا يقف العامل الفردي أو العامل البيولوجي وهو ان لكل كاتب إنتاجيه شاء أم لم يشاء ولكن يبقى هناك بالطبع الظروف المحيطة التي قد تضطره إلى اتخاذ مجرى فني أخر .

وأنا شخصيا اعتقد ان الكاتب المتعلق بفنه بعمق وإخلاص يؤثر ان يكتب في هذا الفن طالما هو قادر وبصرف النظر عن إمكانية عرض هذا الإنتاج على الجمهور ونعود هنا مرة أخرى إلى برنا رد شو في إحدى مسرحياته الأولى التي كان اسمها (مهنة مسز وارن) هذه المسرحية باختصار تفضح المجتمع البريطاني المعاصر وتقول له " انك لا تستطيع محاكمة المومسات لأنك أنت المسئول عن قيامهن في هذا المجتمع الذي قد هيأ نفسه على ان يكون هناك هذا النشاط الجنسي المنحرف" ونجد في المسرحية ان إحدى المومسات تضبط وتقدم إلى المحاكمة فتقول " انتم المجرمون .. ولست أنا أو على الأقل : عليكم يقع العبء الأكبر في هذه الخطايا أنكم نظمتم المجتمع ليدخل فيه هذا النشاط "

وبالطبع فان مثل هذا المجتمع الفيكتورى المتزمت لا يمكن ان يسمح بعرض هذه المسرحية .

ماذا فعل برنا رد شو ؟......ظل ثلاثين عاما ينتظر ... لا الرقيب يسمح بالعرض ولا هو يرضى بتغير المضمون .

هل نفعل مثل شو ؟

لا ... فقط كل ما اعتقده ان أي فنان مسرحي يكتب الكلمة في مثل هذه الظروف عليه ان يتحلى بالصبر وان يدافع عن نفسه بكل الوسائل .. وان يتلمس النشاط المسرحي أينما وجد .... وليس صعبا ان نجد عرضا كتب في بلد و عرض في بلد عربية أخرى لأننا في النهاية في بحر منسجم من العادات والتقاليد والأفكار والظروف السياسية والاجتماعية وان اختلفت بعض الشيء ولكن تجمعنا هموم واحدة ... واهتمامات متقاربة .

درس شو للأدباء: –

ثم أود ان أضيف شيئا إلى ما قلته عن برنا رد شو هذا حدث بالنسبة لمسرحية واحدة فقط لبرناردشو أما الانتظار ثلاثين عاما لباقي الأعمال لكي تعرض فلم يحدث والذي حدث لشو انه عندما غير تكتيكاته .. فإن ظهرت له (**ثلاث مسرحيات مريرة**) في فترة ، إلا أنه كتب في المرحلة التي بعدها (**ثلاث مسرحيات لطيفه**) أخفى فيها المرارة تحت غطاء السكر وقلل من نوعية الهجوم حتى استطاع ان يصل إلى أسماع الناس في إنجلترا أو الخارج واصبح بعد ذلك قادرا على فرض شروطه، فمن لا يستطيع ان يكتب مسرحية بعينها يستطيع ان يكتب في الإنسانيات العامة لرفع المعنويات وإعطاء الأمل والقدرة على الاستمرار وهذا يؤدى في حد ذاته إلى استمرار المسرح والمسيرة .... لا إغلاق الأبواب وإسدال الستائر وإطفاء الأنوار .

المسرح الجاد الذي يقدم الفكر و الفن و الجد و اللعب

المسرح التجاري "كباريه" يفرغ جيوب الناس و عقولهم

واقع المسرح العربي: –

الواقع في المسرح العربي يقدم لوحات تختلط فيها الألوان البيضاء بالألوان الرمادية بالألوان السوداء ، و معنى هذا أن ثمة نواحي إيجابية في واقع المسرح العربي ، ومن ثم نواحي سالبة ، على رأس النواحي الإيجابية أن المسرح كنظرية و كفن و ممارسة قد وصل إلى الناس بكافة إشكالهم و أصبح جزءا من حياتهم اليومية ، و هذا مكسب كبير لأنه يعني إننا تخلينا عن الوضع التعس السابق الذي كان يظهر فيه النشاط المسرحي العربي على شكل نوبات تأتى ثم تختفي و نعود للصفر من جديد و يعود النشاط المسوحي للصفر من جديد و المسرح العربي قد وصل بصفة نهائية يصعب معها ان يقتلع من التربة إن شاء أحد أن يفعل هذا.

هذا هو الإيجاب الأكبر في المسرح العربي و هناك جوانب سالبة كثيرة و أول هذه الجوانب السالبة ان المسرح الذي يسمى عربيا ليس عربيا بالفعل و إنما هو مسرح مستعرب بأن أستورد الصيغة المسرحية الغربية ووضع فيها مضامين عربية ، تم هذا يوم أستورد مارون نقاش المسرح و عربه حوالي منتصف القرن الماضي فقامت على الفور فجوة بين المسرح كفن و بين جماهير الناس هذه الفجوة أدت إلى غلق مسرح أبو خليل القباني في دمشق و الإجهاز على مسرح يعقوب صنوع في القاهرة من قبل خديوي مصر إسماعيل.

و إلى جوار الأساليب السياسية و الاجتماعية التي تسببت في حركة الرفض هذه كانت هناك تلك الفجوة بين جماهير الناس و المسرح لأن المسرح الذي عرض عليهم لم يكن لصيقا بالأمة العربية و تجاهل الموروثات الشعبية في حقل المسرح بمقولة أن العرب لم يعرفوا المسرح ، ولذلك فمن غير المعقول أن يكون هناك تراث يمكن استخدامه ، ومن ثم اعتمدت الصيغة المسرحية الغربية للمسرح الناشئ.

الأشكال المسرحية التي عرفها الشعب العربي مثل "خيال الظل" و مثل "القراقوز" و عروض الشوارع و المناسبات الدينية و الاجتماعية و أشكال أخرى ، فلو كان المسرح العربي الناشئ قد أعتمدها منذ البداية لكان حظه من قبول الناس وافرا ولما قامت الفجوة التي أشرت إليها.

ومنذ الستينات و المشتغلون بالمسرح العربي ما بين كتاب و مخرجين و منظرين صانعي النظرية المسرحية مشغولون بمحاولة إيجاد هوية عربية للمسرح تضمن له الشكل و المضمون العربيين...

وقد قامت بالفعل محاولات ناجحة نعرفها جميعا مثل استغلال مسوح السامر في كوميديا "الفرافير" ليوسف إدريس و مسرح الحلقة في المغرب و مسرح الراوي المقلد في المغرب أيضا في عروض بمولد سيدي عبد الرحمن المجدوب و المقامات العربية و المسرح المرتجل و مسرح السامر مرة أخرى في بعض مسرحيات محمود دياب و مسرح " الحكواتي " اللبناني وهذه الأشكال قدمت على أساس منها عروض مسرحية ناجحة فازت بإعجاب الجماهير مما يدل على أن الناس لا يرفضون المسرح و إنما يرفضون الجسم الغريب الذي أدخل على وجدانهم باسم المسرح العربي ، وهذه هي السلبية الرئيسية وهناك سلبيات أخرى لقضية المسرح العربي.

أما بالنسبة للمسرح في الخليج فلا أرى للأسف الشديد المسرح في دول الخليج مزدهرا ، ففي الكويت كما أعلم يعاني المسرح من الكساد و في الاتجاه إلى استغلال فن المسرح للأغراض التجارية فالمسرح الشعبي الناجح بالكويت سرعان ما يتحول إلى التسجيل على الفيديو و الفرق سواء رسمية أو أهلية قليلة النشاط ، وأظن مثل هذا الموقف يتكرر في باقي دول الخليج التي عرفت النشاط المسرحي ، ويرد هذا إلى أسباب كثيرة على رأسها، في بعض البلاد الخليجية على الأقل ، جدة فن المسرح على البيئة و قلة عناصر الطاقم الفني من مخرجين و رسامين و غيرهم كما أن دول الخليج تشارك باقي أجزاء الوطن العربي في مشكلة تحكم السلطة في نوعية ما يعرض من مسرحيات يضاف إلى هذا كله المنافسة العاتية للمسرحيات و المسلسلات التمثيلية المسجلة على شرائط الفيديو و التي تستخدمها تلفزيونات الوطن العربي كله على نطاق واسع فتضعف من شأن المسرح الحي.

هل وصل المسرح العربي إلى أنظار العالم؟

فيما عدا حالات نادرة مثل بعض مسرحيات توفيق الحكيم " شهر زاد " بالذات وربما " يا طالع الشجرة " الأولى عرضت على المسرح و الثانية ترجمت إلى الإنجليزية ، وبعض العروض المغربية التي عرضت في باريس لم يصل المسرح العربي إلى أنظار العالم و السبب ينبغي أن يكون واضحا وهو أن المسرح العربي ليس فيه ذلك الشيء المتميز الذي يستهوى العين و الأذن الغربية و الدليل على ذلك أننا عندما نقدم الفنون الفلكلورية تحظى بالإقبال الشديد و العالم يطالبنا بتقديم مسرح عربي خالص ونحن نقدم له مسرحا مموها.

المسرحيات المترجمة: -

بالنسبة للترجمة فأن مائدة المسرح رحبة حقا وهي تتسع لكل صنوف التأليف ما بين التأليف المحلي و المترجم و المقتبس و المعد عن نصوص مسرحية عالمية ، وكل مسارح العالم قديمها و حديثها تبحث عن النصوص المسرحية أينما وجدت و تلجأ إلى ما نلجأ إليه من التأليف و الاقتباس و ليس هذا عيبا و إنما العيب أن نقدم هذا فحسب و نهمل النصوص المؤلفة ، وهذا ما يحدث الآن بالفعل ، فهذه النصوص لا تعرض بسبب تضييق الرقابة عليها وهذا هو السبب في اللجوء إلى الترجمة أو التعريب.

ازدهار المسرح في مصر في الستينات: -

المسرح العربي ازدهر في مصر وباقي أجزاء الوطن العربي لسبب بسيط هو ان الأمة العربية آنذاك كانت في حالة ازدهار و المسرح هو الصق الفنون بالمجتمع لأنه في حقيقة الأمر يضع المجتمع بأسره على خشبة المسرح في شكل فني وهو لهذا يعكس آمال الأمة يزدهر بازدهارها و يضار حين تضار الأمة فالستينات كانت أوجا ثقافيا و سياسيا للأمة العربية ولذلك أصبحت ذروة النشاط المسرحي و حين حدث الانكسار العربي انكسر معه المسرح و أخلى الطريق لتجار المسرح و تصادف وجود التلفزيون و بعده الفيديو ، وهذان الجهازان لعبا دورا خطيرا في الترويج للمسرح التجاري الهازل ليس لأنهما جهازان يفرزان شرا بالضرورة ، فواقع الأمر أنهما جهازان محايدان و كل ما في الأمر أن السياسة التي رسمت لهما تضع التسلية و تفريغ الأدمغة و الأرواح في مرتبة أعلى مضحية بكل ما يجعل

المواطن العربي صاحيا واعيا راغبا في خدمة بلاده خدمة جادة معنيا بما ينفع نفسه و ينفع الناس.

تصور للمسرح الجاد في معالجة قضايا المجتمع: -

يمتاز فن المسرح عن باقي فنون الأداء و الفنون عامة بأنه أداء حي يحتك فيه الإنسان بالإنسان مباشرة و يحتك به يوميا و بأسلوب يتغير من حفل إلى حفل فالعرض المسرحي عرض حي بين طرفين الممثلين على خشبة المسرح ، والمتفرجين في القاعة و في حالة العرض الناجح تنطلق شرارة الحياة التي تؤثر على الممثلين وهذا ما يميز فن المسرح عن باقي الفنون وتزداد أهميته بأن الاتجاه الحضاري يميل إلى تعليب الفنون أو نقلها بأسلوب غير مباشر فالتلفزيون ينقل إليك المسرح فلا تشعر بدفء أنفاس الجمهور و لا تحس به و أنت في منزلك ، إنما حضور المسرح هو عملية فنية و حيوية منشطة للفكر و الروح وللتواصل الاجتماعي.

ويتضح هذا الكلام عندما نقارن بين العروض المسرحية ببعض مباريات كرة القدم أو مصارعة الثيران أو العروض التي يقوم الجمهور فيها بدور فعال نتيجة لقدرته على التأثير على مستوى العرض عن طريق الاستحسان أو الاستهجان فهذه هي الميزة الثمينة التي أبقت المسرح حتى الآن و الذي سوف تبقيه حيا في غابة الفنون المسجلة أو الفنون المنقولة عن طريق أجهزة الأعلام.

و إذا أحسن استخدام هذه الميزة استطاع المسرح الجاد أن يوظفها في خدمة قضايا المجتمع ، وهنا اقف قليلا عند كلمة المسرح الجاد فهو ليس المسرح العابس ولا المسرح المتحذلق أو المستعلي على الناس أو الذي يكتبه المثقفون من واقع مكاتبهم و ليس من واقع الحياة.

و المسرح الجاد هو الذي يقدم اللعبة المسرحية بعنصريها الأصليين الفن و الفكر – الجد و اللعب – المشكلة و الفرجة ، وهذا ما فطن إليه من زمن أعلام المسرح ابتداء و حتى الآن.

و فيما يخص مسرحنا العربي الجاد ينبغي أن يكون جديته في الهدف و ليس في الوسيلة وحدها ، ومن هنا تأتي أهمية استخدام الأشكال المسرحية الشعبية و التي سبق الإشارة إليها في مضمون وشكل المسرحية العربية.

و أرستوفان في اليونان القديمة ، وبلاوتس الروماني لم يترددا في استخدام الفرجة وسيلة لإيصال النقد الاجتماعي للناس و موليير الفرنسي

استخدم كوميديا السيرك و شكسبير الإنجليزي استخدم المهرج و ارتفع به ارتفاعا كبيرا من مجرد إنسان يطلق النكات ليضحك الناس إلى شخصية رئيسية وذلك في مسرحيته الرائعة الملك لير ، وعلى النهج سار برنا رد شو و برخيت ، الأول استخدم الميلودراما و شخصيات المسرح الشعبي المهرج و المهرجة و الثاني استخدم فنون الكباريه ، وقد استعمل صمويل بيكيت فن الكباريه في مسرحية في انتظار جودو التي هي في الواقع تراجيديا عصرية تبكي الإنسان و تبكي عليه.

مسرح الطفل: -

يبدو لي أن مسرح الطفل على شدة أهميته ليس فقط في تنمية الحس المسرحي عند رجال و نساء المستقبل و لكن أيضا و بصفة خاصة على حسن تطوير الشخصية العربية الممثلة في براعمها ، ويبدو لي ان المسرح انحرف عن الاتجاه الصحيح و أتجه إلى استغلال العروض التي تقدم للأطفال استغلالا يأتي فيه اعتبار الأرباح في المقام الأول و معنى هذا انه مسرح تجاري عادي يحمل اسم الطفل و يستغل رغبة الأطفال و أسرهم في إمتاع أطفالهم و الترويح عنهم وهو بذلك يستغل أكثر مما يخدم ، وهذا وضع غريب ففي الوقت الذي حدث فيه ازدهار واضح في أدب و مجلات الأطفال يحدث هذا و في الوقت الذي عرف فيه الفن المسرحي مسرح العرائس بالقاهرة أبان الفترة المسرحية المزدهرة في الستينات و بنى له مسرح خاص يعتبر الأول في العالم كمبنى مستقل خصص من البداية لفن مسرح العرائس.

و عروض مسرح العرائس و فن الطفل الآن قد أصيبت بانحدار واضح و استغلال من أجل الربح المادي.

ظهور أشكال مسرحية متعددة في مصر مثل المسرح التجريبي ، مسرح القهوة ، مسرح السامر ، المسرح المتجول ...وغيرها.

جميع هذه الأشكال المسرحية كان المقصود منها توسيع رقعة مشاهدة المسرح وهو شعار دفعناه في الستينات ، و خدمناه بعدة طرق هي توسيع المسرح نفسه بحيث يشمل باقي فنون الأداء فأنشئت فرق الرقص الشعبي و الباليه والاستعراض والمسرح الغنائي .. وأيضا أنشأنا السيرك القومي ومسرح العرائس ومسرح الطفل ، لذلك اصبح لفن المسرح جمهور متعدد وهذه هي **الطريقة الأولى** ...أما **الطريقة الثانية** : وهي الاهتمام بمسرح

الأقاليم وعن طريق بيوت الثقافة شجعنا قيام الفرق المسرحية لتنشيط التمثيل والتأليف الإقليمي وقدمنا لها كل المساعدات .. ونشأت فرق أخرى للموسيقي والفن وكان كل ذلك بهدف ان لا يطغى فن العاصمة ويطبعها بطابعة ...

أما الطريقة الثالثة : فهي تشجيع محاولات التجريب ولذلك اعتمدنا مسرح الجيب للتجريب وقدم أعمالا من المسرح العالمي والعربي وكان من بين أشكال التجريب الإيمان بضرورة ان على المسرح ان يذهب للجماهير إذا حال حائل ما بين الجماهير وبين ان تأتي إلى قاعة العرض واثر ذلك هو تنوع النظرة في التالف وتنوع الجمهور واهم من ذلك كله إسقاط صفة الاحترام المزيف عن المسرح والمسرحين .. فالذي حدث لروادنا في المسرح انهم احتقروا الأشكال الشعبية في المسرح ومن ثم ظل الممثلون الشعبيون محرومون من الاعتراف بهم ثم جاء المسرح المكتوب أو الرسمي واعترفت به الدولة وخصصت له فرقة مسرحية أنفقت عليها من المال العام واصبح الممثلون في وضع الاحترام ... وقد حدث تمادي في الاحترام فانفصل الممثل عن فنه واصبح مواطنا هاما يستعلي عن مخاطبة الجماهير في الأسواق أو الأماكن العامة وهذا هو احترام مزيف والأشكال المسرحية التي ظهرت ساعدت على الاندماج بين الممثل والجمهور وهذا شئ هام جدا بالنسبة للارتقاء بالحركة المسرحية

المسرح التجاري :-

فيما عدا عروض قليلة جدا فان انتشار المسرح التجاري يمثل الصورة المسرحية المريضة والتي كانت أساسا من إفراز الهزيمة وواضح ان هذه المسارح هي بوتيكات مسرحية أو كباريهات تستهدف استغلال النظارة وتفريغ أدمغتهم وجيوبهم معا .

العلاقة بين المسرح والسينما وتحول الممثلين من المسرح إلى السينما :

عموما هذا التواصل بين المسرح والسينما كان موجودا منذ نشأة السينما فقد أخذت السينما من موضوعات المسرح وممثلي المسرح ليس هذا عيبا في حد ذاته ولكن العيب ان يترك ممثل المسرح ليمثل أدوارا هزيلة في أفلام هزيلة جريا وراء الربح واكبر من هذا عيبا ان يترك المسرح ويتجه للسينما فضلا عن أنها خطة خاسرة في النهاية بدليل ان بعض الذين تنحسر

عنهم أضواء السينما وهم في الأصل ممثلون مسرحيون فانهم عندما يعودون للمسرح لا يجدون مكانا لائقا لهم ... ولكن المهم ان يقيم الفنان توازنا بين نشاطه بالمسرح والسينما والتليفزيون وتسجيلات الفيديو وان يبقى أمينا للخشبة التي ساعدته على الظهور .. أما إذا اندفع وراء الربح فان المصير معروف مقدما ...

كيفية إخراج جيل جديد من فناني المسرح :-

إخراج جيل مرتبط تماما بأزمة الثقافة في بلادنا العربية ومرتبط بطريقة اكبر بالنظرة المسيطرة على التدريب و إعداد الأجيال الجديدة من ممثلين ومخرجين وينبغي ان يعاد النظر في مناهج التعليم المسرحي وينبغي ان يأخذ من ينابيع المسرح الشعبي بحيث يكون التمثيل من خلال الأشكال الشعبية حتى تسقط عن الطالب المسرحي ما أشرت إليه من احترام مزيف ويقل عنده سعار جمع المال ويعتقد اعتقادا واضحا ان الفن الذي يهيئ نفسه له هو أداة تغير فعلية فيصبح فنانا مقاتلا وليس فنانا موردا للتسلية وموزعا للمخدرات الفنية .

واقع المسرح في ظل وسائل الإعلام الأخرى :

أنا لا أدين التليفزيون والفيديو ابتداء فهما جهازان محايدان يمتلكان إمكانات عالية للوصول بفن المسرح إلى الجماهير في بيوتها والبلاد النائية والأماكن التي يتعذر إقامة نشاط مسرحي فيها ولذلك فالمسرحية المسجلة يمكنها السفر أسهل و أرخص من سفر الفرقة المسرحية وهى عامل منشط للمسرح ولذلك يعتبر الجهازان هدايا ثمينة من التكنولوجيا المعاصرة للمسوح ولكن ما يحدث الآن أن الجهازين يداران بوسائل و أهداف تعمل على الأضرار بالمسرح الحي وينبغي لهذا ان يقف المسئولون عن المسرح وأجهزة الإعلام ليسألوا أنفسهم ما هو الذي نقدمه للناس وهل يخدم الوطن والمواطن العربي ؟

وهل صحيح ان تسلية الناس هي احسن وسيلة للأمن الاجتماعي ؟

وهل غسل العقول هو الوسيلة الوحيدة لكي تحصل الأنظمة العربية على مواطنين صالحين ؟ وفى رأيي ان الفن النابض بالحياة المتنبه لعيوب المجتمع المشير في جسارة هو افضل وسيلة للتغير الاجتماعي الآن .

ولذلك يجب أن تتعاون الأجهزة الإعلامية مع المسرح كي يصب كل منهم في الأخر افضل ما لديه وبهذا يوجد التعاون من اجل خير المواطن والوطن العربي .

سبل تطوير المسرح الجامعي

يحكي توفيق الحكيم في كتابه الممتع "سجن العمر" كيف أنه اشتغل في صباه هو ونفر من أصدقائه بنوع من اللعب اسماه " اللعب التمثيلي " أنتقى أثنين من أصدقائه المتفوقين في الإلقاء و جعل يجتمع معهما في أوقات الفراغ ليقوموا بتمثيلية مرتجلة ، وكان الثلاثة هم المؤلف و الممثل و الجمهور في وقت واحد و كانوا يتفقون على موجز لقصة تمثيلية يوزعون أدوارها على أنفسهم ثم يشرعون في تمثيلها بكلام يرتجلونه فور الساعة. ثم أنتقل الممثلون الثلاثة من الارتجال إلى المسرح المكتوب و ألف توفيق الحكيم مسرحية أسند لنفسه دور البطل ، ومنح واحد من أفراد فرقة الصبيان هذه غرفة الضيوف في بيته فاتخذت مسرحا صغيرا ، وعرف تلاميذ الناحية و الجيرة بأمر هذه الفرقة فجعلوا يتوافدون لمشاهدة عروضها.

وفعل الكاتب الروسي انطون تشيكوف شيئا قريبا من هذا ، عندما كان في مرحلة اليافعة كان يمثل في بيته أسكتشات من تأليفه يضع فيها ما يكون رآه من في بلدته أو مدرسته أو في إحدى الحفلات من أحداث تصلح للتمثيل ، وذات مرة صحبته والدته إلى المسرح لمشاهدة أوبريت " هيلانة الجميلة " فكان هذا مدخل تشيكوف الحقيقي إلى فن المسرح وعرف من بعد الممثلين ، وصادق واحدا من ابرز نجوم الكوميديا " سولوفستوف " و من أجله كتب مسرحيته المعروفة " الجلف " وبرز تشيكوف إلى جوار التمثيل في فن التنكر و استطاع عن طريق هذا الفن أن يدخل المسرح رغم ان دخول الأحداث من أمثاله كان إذ ذاك محظورا فدخله بأن غير من هيئته عن طريق التنكر ليبدو أكبر من سنه !!

وعمل هنريك أبسن فترة مديرا لمسرح بينما عرف الشاعر و الكاتب المسرحي فريد ريكو جارثيا لوركا فن العرائس و اشتغل لها فكانت مدخله إلى المسرح ، ومن رجال عصر النهضة في المسرح تعلم موليير فنون الكوميديا في السيرك ، وفي طرقات الريف الفرنسي التي أبلت أحذيته لطول ما مشاها فتخرج من بعد ممثلا و كاتبا كوميديا رفيع الطراز أما شكسبير فقد عرف مر حياة الممثل الجوال و منغصات حياته قبل أن ينصرف إلى الكتابة للمسرح و يصبح العقلية الدرامية الأولى في العالم كله.

لماذا أقول هذا الكلام؟ أقوله لكي أوضح حقيقة نسلم بها جميعا ثم ينساها أكثرنا وهي انك لا تعرف المسرح عن طريق كتاب تقرؤه في مقعد وثير و لا تتخرج ممثلا أو كاتبا لمجرد التحاقك بمعهد أو كلية هذا كله لا

يفيدك إلا إذا كنت عركت المسرح عركا و استنشقت غبار خشبته هذا طبعا شرط أن يكون لك الموهبة التشخيصية دون هذه الموهبة لا تصل إلى شئ. يقول الكاتب المسرحي الأمريكي تنيسي وليامز أنه دخل معهدا للمسرح في أمريكا ولكن هذا لم يكن السبب الذي من أجله برز في الكتابة كان السبب الحقيقي أنه ولد كاتبا مسرحيا ، وأظنه أضاف أنه الوحيد بين كتاب أمريكا المسرحيين الذي التحق بمعهد للمسرح.

هل يبدو هذا الكلام غريبا كمقدمة للحديث عن المسرح الجامعي ووسائل تطويره؟ نعم إنه يبدو كذلك ولكن لدى النظرة العجلى فقط ، أما النظرة المتأملة فتلتقط جوهر هذا الكلام و تبرزه.

لكي يكون لنا مسرح على الإطلاق يجب ان ندع الراغبين يتعرفون إلى فن المسرح معرفة حميمة ، وكيف يتم هذا؟ لو عدنا إلى ما يقوله توفيق الحكيم في " سجن العمر " لوجدناه يسعى في صباه سعيا محموما كي يتعرف إلى روائع التأليف المسرحي مترجمة و مطبوعة فلا يكاد يجد منها شيئا ولكن يوم وجد هاملت بالإنجليزية مقررة على طلاب المرحلة الثانوية فرح أيما فرح و شعر بالاعتزاز إذ اكتشف إن فن التمثيل الذي كان يملك عليه لبه قد وجد صالحا لأن يكون مادة للدرس ، ثم سعى الكاتب من بعد إلى ان يروي ظمأه للمسرح بمشاهدة مسرحيات جورج أبيض من الأوبرا كلما تجمعت له قروش تكفي كي يصعد إلى أعلى المسرح -مسرح الأوبرا - ولو تأملنا ما كان من أمر انطون تشيكوف إذ هو يدخل المسرح خلسة فيشاهد ويتعرف ثم يكتب ليوضح لنا طريقا آخر من طرق التعرف إلى فن المسرح: حضور حفلا في سنوات الانطباع خاصة و الامتزاج بالحياة المسرحية من داخل الخشبة ومصادقة الفنانين و التعلم منهم تمهيدا للكتابة لهم.

ذلك كله كفيل بأن ينزع من ذهننا فكرة لا تزال عالقة بها رغم السنوات الطويلة التي قطعها المسرح في الوطن العربي وهي ان المسرح أمره هين ، يكفي أن تتعرف إليه تعرفا خاطفا كي تبرز فيه كاتبا أو ممثلا أو مخرجا.

ذات يوم جاءني شاب و معه مسرحية فاخرة التجليد قال أنه كتبها منذ مدة و عرضها على مخرج وراء آخر فلم يرضوا بإخراجها فسألته لماذا ؟ قال و كل الوثوق يجري في لسانه " لأنها فوق مستواهم بكثير " قلت له هل كتبت للمسرح قبل هذه المسرحية ؟ قال بل هي أولى مسرحياتي وقدرت على الفور أن المسرحية غير ذات بال ، ولم أدهش كثيرا إذ وجدتها كذلك

لدى القراءة. وقابلت في أحد مهرجانات المسرح العربي شابا أوكلوا إليه إخراج إحدى المسرحيات المعروضة ، ودهشت أيما دهشة إذ وجدته يفخر بأنه لم يدرس الإخراج من قبل بل لم يمارسه أصلا ، وإن مسرحيته الحالية هي أولى محاولاته كان مواطنوه جميعا معجبين به و ينظرون إليه في حنو و إعزاز بوصفه موهبة نادرة ، وقالوا لي ان هذا الشاب سوف يسافر من فوره إلى لندن ليتعلم الإخراج هناك و لم اعرف ماذا كان من أمره بعد هذه القفزة الخطرة إلى المجهول غير أنني لم اسمع به منذ ذلك الحين.

العيب الواضح في هاتين الحالتين هو توهم وجود موهبة لا ظل لها في الواقع و التصرف على هذا الأساس وهذا طريق يؤدي إلى أن يكبو الفنان الناشئ كبوة لا قيام منها.

طريقة تدريب الطلبة: -

يلي ذلك في الأهمية أن يشجع الطلاب على عقد الصلات الفنية والثقافية بينهم وبين البارزين من فناني المسرح في تخصصاتهم المختلفة فيذهب الطلاب لمشاهدة العروض المسرحية المختلفة الاتجاهات بصورة منتظمة ، ويستقبلون في أنشطتهم المختلفة فناني المسرح و فناناته في لقاءات و أحاديث و ندوات يتم فيها إيصال التجربة المسرحية الحية لفناني المسرح إلى الطلاب وقد فطنت الفرق المسرحية في مصر في ثلاثينات هذا القرن إلى أهمية عقد الصلات الوثيقة و الودية بين فرقهم و بين شباب البلاد من طلبة الثانوية إلى الجامعات و عمدت هذه الفرق إلى إقامة عروض خاصة للطلبة بأسعار مخفضة ، وقد أطلقت فنانة المسرح الكبيرة فاطمة رشدي على نفسها آنذاك لقب " صديقة الطلبة " وقد كان لهذا الاهتمام بالشباب أثره الكبير في نفوسهم خاصة بعدما عمدت فرق المسرح الجامعي في مصر إلى الاستعانة بالممثلات و الممثلين في عروضهم و استقدمت المخرجين المرموقين لإخراج الأعمال التي قرروا أن يضطلعوا بها.

بعض الجامعات الأمريكية تذهب إلى أبعد من هذا في سبيل توثيق الصلة بين شبابها من الفنانين و بين رجال المسرح ، فلا تكتفي بدعوة هؤلاء للقاءات متقطعة مع الطلبة بل تكلف المؤهلين من الفنانين بتدريب الشباب و تلقينهم أصول الفن المسرحي طيلة موسم دراسي كامل ، يعامل فيه الفنان الضيف معاملة عضو هيئة التدريس من كل الوجوه ، ولا أرى بأس على

الإطلاق في بلوغ هذا الحد من التعاون بين شباب الجامعة و فناني المسرح فلا يمكن ان ينتج عنه إلا كل خير للمسرح الجامعي .

مستقبل المسرح الجامعي: –

هذا كله على المدى القصير فماذا على المدى الطويل؟ يبدأ هذا المدى من المراحل الأولى للتعليم منذ الحضانة حتى نهاية التعليم الجامعي هنا يجب أن نفيد مما نلاحظه جميعا في الأطفال من حب للعب التمثيلي إذ يلذ للأطفال بخيالهم المجنح ان يتخيلوا أنفسهم في مواقف تمثيلية من صنع أنفسهم و يدعون الكبار إلى مشاركتهم في هذا اللعب.

لي ابنة كانت في طفولتها تصر على أن أشاركها لعبها التمثيلي بكل تفاصيله و تنبهني – في لطف – إن أنا حاولت أن أمر سريعا على مرحلة من مراحل اللعب كأن تكون بائعة تدعوني للشراء فاشتري من فوري ، فتصر على أنني يجب أن ادخل معها في عملية مساومة لتخفيض الثمن.

وقد مر بنا ما جناه كل من توفيق الحكيم و تشيكوف و لوركا من لعبهم بالتمثيل و أضيف الآن إلى هؤلاء الفنان الشامخ ليو تولستوي الذي كتب لأطفاله مسرحية قدمها في بيته و سعد إذ وجدهم يستمتعون بها ويهشون ضاحكين.

كانت المسرحية التي وضعها الكاتب لهؤلاء الأبناء السعداء مسرحية كوميدية ظريفة نشرت في الكويت بعنوان " المستنيرون " و هي تهاجم في قالب فكاهي الشعوذة و تحضير الأرواح.

علينا أن نفيد من اللعب التمثيلي في مرحلة الحضانة ثم نطوره إلى شئ من التمثيل في مرحلتي الدراستين الابتدائية و الإعدادية ، ثم نشجع طلبة المدارس الثانوية على تقديم عمل مسرحي كامل في حفل نهاية العام.

و من الأهمية بمكان ان يصحب هذا قرار شجاع بتدريس الأدب المسرحي ضمن دروس الأدب العربي و الإنجليزي و الفرنسي ، ان وجد هذا الأخير.

ان هذا كفيل بأن يخرج أجيال من المواطنين تشربوا حب الفن المسرحي منذ أيامهم الغضه و في هذا يمكن الاستعانة بفنون العرائس و مسارح الطفل ، كذلك يمكن تشجيع الطلاب على قراءة المسرحيات و دراستها خارج المقررات ، في عطلة الصيف و قد جربت وزارة المعارف في مصر – أيام دراستي الثانوية – مشروع القراءات الصيفية ، ووزعت

على الراغبين من طلاب الثانوية كتبا أدبية مختارة ، أقبل بعضنا على قراءتها ، وكنت واحدا من هؤلاء و لا زلت أذكر الصيف الممتع الذي قرأت فيه أشعار الشاعر المصري الذكي العذب الروح .. البهاء زهير وتعرفت إلى فنه في سنوات الانطباع الأولى فظللت أحفظ هذا الشعر حتى يومي هذا ، اردده و استمتع بما فيه من عذوبة وبساطة شديدتين.

ويمكن إدراج المسرحيات ضمن مشروع للقراءة الصيفية ، تخصص له الجوائز ، ولا بأس إطلاقا في ان تحسب تقديرات لجان منح الجوائز في التقديرات العامة للطالب ذلك أنفع له وللدراسة في آن واحد ، ولا بأس أيضا في تشجيع الطلاب على محاولات التأليف للمسرح على مستوى التعليم الثانوي فإن ذلك يؤدي إلى الكشف المبكر عن المواهب الكامنة لدى الشباب بحيث يمكن تعهد هذه المواهب بالتشجيع و التغذية و الصقل ثم تقديمها في الوقت المناسب إلى الجمهور من المشاهدين.

المسرح الجامعي إذا ليس ظاهرة منفصلة عن غيرها من الممارسات المسرحية في مراحل التعليم المختلفة بل هو رأس هذه الممارسات و ثمرتها المرموقة وجناها اللذيذ ، وقد وصفت طريقين للوصول إلى المسرح الجلمعي كل منهما يؤدي إلى الآخر و يستطيعان أن يعملا معا لا ينتظر أحدهما الآخر.

المسرحية الواقعية انتهت و المطلوب البحث عن مسرح جديد

اختفاء كتاب الستينات في المسرح: –

لعله من الملاحظ أن نشاط كتاب الستينيات في المسرح قد قل إلى حد ملحوظ و الأسباب في هذا متعددة– أهمها هزيمة ٦٧ وما تلاها من انطفاء أنوار المسرح الجاد ليس في مصر إنما أيضا في البلاد العربية الأخرى ، ويلحق بهذا أن كتاب الستينات في الواقع قد قالوا معظم ما يمكن أن يقال في إطار المسرحية الواقعية و أصبح عليهم أو على غيرهم أن يبحثوا عن موضوعات جديدة أو أشكال جديدة تستوعب هذه الموضوعات.

فهؤلاء الكتاب قد قدموا خدمة كبيرة للمسرح العربي في مصر و ان شاءت الظروف أن يكفوا عن العطاء فان هذا لا يعني أن خدمتهم لم تكن ثمينة و مجدية ورائدة أفسحت الطريق أمام الأجيال التالية من كتاب المسرح.

و يعتبر مسرح الستينات إضافة كبيرة للمسرح العربي في مصر فقد قدم أعدادا متواصلة من الكتاب كما قدم مواسم متصلة من المسرحيات ورفع من شأن النظرة للكتاب المسرحيين كما تناول سلبيات المجتمع و إيجابياته إلى أن وصل إلى مرحلة الخطر فمنذ دخلت الدولة أكثر من مرة كي تحجم التعبير ، حدث هذا في مسرحيات (الفتى مهران ، و الشبعانين) و ما أليهما ..... فمسرح الستينات كان قد أصبح قوة ضاربة و طال لسانه و أشتد نقده فضاق به الكثير ممن كانوا في رحاب السلطة آنذاك.

أما بالنسبة لإنتاج الأجيال الجديدة في المسرح فما أقرؤه و يتسنى لي مشاهدته أحيانا يدل على أن ثمة حركة مزدهرة في حقل الإنتاج التجريبي للمسرح ذلك الذي تبنيته و أظهرته مسارح الثقافة الجماهيرية ، وفي رأيي أن مستقبل المسرح العربي في مصر يعتمد على تواصل هذه التجارب و الاهتمام بها و منحها فرصة العرض أمام الجماهير.

يقال أحيانا ان افتقاد الكوميديا في المسرح الجاد سبب تدهوره و ازدهار المسرح التجاري و الواقع ان الكوميديا أصبحت لونا سائدا في كثير من العروض المسرحية في مصر و الخارج ، ولهذا سبب واضح هو ان الكوميديا تعكس روح التفاؤل عن الإنسان رغم المصاعب التي يعاني منها وهذا يشيع التفاؤل في نفس الإنسان غير ان الكوميديا لها أنواع مختلفة ، ودرجات متباينة و الكوميديا و حدها لا تكفي لكن ينبغي أن يصحبها عودة للتجربة الفنية الحقيقية للمسرح ، فمنذ القرن الثامن عشر و المسرح اصبح مسرح الكلمة وحدها ولم تكن هذه حاله في السابق ، الكلمة هي إحدى وسائل التعبير يدعمها الغناء و الرقص و التشكيل و الديكور و الملابس و الموسيقى بحيث تصبح الشجرة مزدهرة بالفعل بكافة ألوان الثمار المسرحية ، أعتقد إننا في الستينات في المسرح الجاد خاصة اعتمدنا اكثر على الكلمة ، وكان هذا مفيدا في حينه ولكنه لم يعد مجديا الآن لعل أحدث مثل لهذا هو مسرحية (إيزيس) التي أدخل عليها كرم مطاوع إلى جوار الكلمة مفردات موسيقية كثيرة و ضمن للمسرحية بهذا رواجا مقبولا.

الكوميديا وحدها لا تؤدي لازدهار المسرح بدليل ان المسرح التجاري حينما اعتمد على الكوميديا وحدها ما لبث ان وجد نفسه إزاء طريق مسدود فعاد للإنسان و القضايا الاجتماعية و ما إلى ذلك.

المسرح تحول إلى تجارة وشطارة و استثمار.

الإنتاج الثقافي الجاد يعاني من الكبت و الاضطهاد وقلة الإبداع

شيوع نمط " شعبي " للثقافة أسبابه و انعكاساته على الواقع الثقافي في مصر.

ان شيوع نمط شعبي للثقافة بمعنى نمط منتشر على مستوى الشعب يمكن ان يعكس قيما سلبية أحيانا ، كما يعكس قيما إيجابية في بعض الأحيان ويكون المعول في انتشاره هو غياب ما هو راقي منه من أنماط ثقافية أو تدهور هذه الأنماط فمثلا تنتشر الثقافة السطحية و الفنون السطحية و الأغنية الهابطة و مسرحيات الإضحاك الهازلة الفارغة العقل حيث يصاب الإبداع الجاد العميق الذي يكرس همه الأولي إلى الرقي بالإنسان حين يصاب هذا الإبداع بتوقف أو ذبول أو انحسار أو ملاحقة و اضطهاد ينتشر هذا النمط الشعبي وهذا هو ما حدث الآن في حقل الثقافة و أقول ان الإنتاج الثقافي الجاد يعاني من أمراض داخلية و يعاني بالدرجة الأولى من أزمة نقدية خطيرة هذا كله يتيح انتشار الثقافة السطحية أضيف إلى هذا انه في السنوات الانفتاح قامت طبقات جديدة تكدس المال في بنوكها و جيوبها وعقولها وبطونها و هي لا تستطيع بالطبيعة أن تقدر الفن الجيد أقصى ما تريده هو دغدغة الأعصاب. فن التسلية فن الترويح عن الناس و في المسرح يقدمون ما أسميه " فن هضم الأكلة الدسمة" التي يتناولها البعض قبل الذهاب إلى المسرح.

بعض المسرحيات التي تقدم الآن غير مخدومة دراميا و ان الموضوع غير منظور إليه نظرة درامية عميقة حيث يلتقط الكاتب بعض المعايب أو بعض الأشخاص من الواقع ويقوم بتقديمه تقديما ليس فيه فن كبير فتصبح أشبه ما تكون بالنكتة و بعض هذه الأعمال يقدم نقدا سطحيا للواقع و للحكومة وهذا كله وارد في بعض المسرحيات التي انتشرت حديثا ، ينبغي إذا للفن المسرحي أن يوظف الواقع ان ينظر إليه بنظرة تحليلية دقيقة أن يحاول الوصول إلى أغواره و يقدم رؤية تحليلية و نقدية لهذا الواقع بمعنى أن يقدم الواقع من خلال وجهة نظر الفنان وذاتيته ، وبغير هذا لا يمكن أن يستوي المسرح أبدا.

انحسار الدراما المسرحية (في موسم ٦٤/٦٥ مليون شخص، ٦٥ مسرحية – في موسم ٧٠/٧١ ١٥٠ ألف شخص، ١٧ مسرحية):-

ينبغي أن تؤخذ الأرقام باحترامى شديد فالأرقام التي أوردتها تشير بوضوح إلى حدوث حالة انحسار في المسرح ، وهذا الانحسار حقيقي فهناك انحسار فعلا و في المسرح خصوصا الجاد و حين أقول المسرح الجاد فأنا لا أعني المسرح المتجهم إنما أقصد المسرح الذي يتناول الإنسان بجدية ، وتقابل حالة الانحسار تلك حالة ازدهار في المسرح التجاري و الذي حول المسرح إلى تجارة و شطارة و استثمار وهو ما وصلنا إليه أخيرا.

و أما عن تفسير الأرقام التي أقول ان موسم ٦٤/٦٥ كان موسما مشتعلا فيما يتعلق بالمسرح بعده جاءت الهزيمة التي أصابتنا جميعا في الصميم و شعرنا جميعا إننا أهنا أهانه شديدة و انعكس هذا على المسرح و الأدب بصفة عامة و الفنان اكثر من غيره شعورا و تجاوبا مع الواقع الذي يعيشه المجتمع ولكن لكي نكون موضوعيين لابد ان نذكر أنه منذ عام ١٩٦٠ و حتى اليوم هناك جمهورغير منظور لمسرح منظور هو جمهور التلفزيون بحيث أصبح من الممكن القول أن هناك دراما تلفزيونية و إذا كان موسم ١٩٦٦ قد استقطب مليون متفرج فإن مسلسلاً واحدا الآن يحقق حوالي ٥ مليون مشاهد إذا افترضنا ان في مصر مليون جهاز تلفزيون ومتوسط مشاهدي الجهاز الواحد ٥ أفراد هذا جانب مهم لتفسير قلة مشاهدي المسرح.

و الدراما التلفزيونية لديها مثالب و عيوب كثيرة جدا ولكن عندما يكون العمل مقدما من كاتب واع وتلتقطه أيد واعية فنية يصب تأثيره جيدا.

- هل تهاجر الدراما الجادة من المسرح إلى التلفزيون ؟!!

ربما !!!

- لماذا لا يهاجر نقاد المسرح الجادون إلى التلفزيون لنقد هذه الأعمال الجادة بدلا ان يتركوها لمن يسئ إلى النقد بل و يشوه العمل الدرامي ذاته؟

بعض النقد للدراما سواء المسرحية أو التلفزيونية يقوم به بالفعل نقاد غير متخصصين تحكمهم الأهواء و الشللية و المصالح و الارتباطات الشخصية و الحقد أحيانا و الجهل في أحيان كثيرة وهذا لا نسميه نقدا ولكن عرض للعمل الدرامي.

أما بالنسبة لعدم التفات نقاد المسرح إلى نقد دراما التلفزيون فبالنسبة لي على الأقل أنا احب ان أشاهد العمل الدرامي كوحدة مستقلة أما التجزئة المتبعة في المسلسلات فإنها تفقد في التفكير ووحدة الانطباع وهذا ما يجعلني غير متحمس لنقد الدراما التلفزيونية.

- لك مقولة أن "المسرح فن سياسي" فماذا تعنى بها ؟

المسرح فن سياسي من حيث أنه لا يتحقق بدون جمهور فبدون جمهور مجتمع لا يمكن ان يقوم فن مسرحي أما إذا ازدحمت القاعة و استغلت الصلة بين الجمهور و المنصة و بين المنصة و القاعة هنا يأخذ الشكل المسرحي الحقيقي و يصبح أشبه بالاجتماع السياسي.

و المسرح مسرح سياسي منذ ولد لأن السياسة معناها الانشغال بمصير الإنسان وهذا ما فعله المسرح فهو منشغل بمصير الإنسان وهذا ما يفعله المسرح فهو منشغل بمصير العالم في بعض الأعمال ذات الطبيعة الكونية أو المصير القومي أو الفردي هذا هو دور المسرح.

لماذا لا يعبر المسرح عن الأحزاب و الواقع السياسي في مصر؟

ان الأعمال الفنية ليس هي أصلح القوالب لتقييم الأحداث الداخلية ، فهذا شأنه شأن المقالات السياسية ، والفنان عموما حينما يتصدى لأحداث آنية يقع في حيرة أما أن يلجأ للتعميم أو أن يصمت نهائيا لا خوفا من النظام الذي ينتقده و إنما لأن الصورة دائما ما تكون غير واضحة و لابد من مرور فترة زمنية طويلة لتتضح الرؤية ، ما يقال لا يعدو أكثر من تقديم رؤية ما أو طرح لوجهة نظر إزاء ما يحدث.

هذا من ناحية ... و من ناحية أخرى فأنه طوال فترة السبعينات و أوائل الثمانينات كانت هناك أزمة تعصف بالحياة الفنية اللهم إلا بعض الأعمال القليلة الجادة ولكن مع انفراج الأزمة إلى حد ما خرجت علينا بعض الأعمال ذات الصبغة السياسية منها على سبيل المثال " العسل عسل " من إخراج سمير العصفوري و التي انتقد فيها و بشدة سياسة الأحزاب قبل الثورة وذلك من خلال الإسقاط السياسي على الأوضاع الحزبية الحالية ، أيضا مسرحية مثل " على الرصيف " و التي تتبنى وجهة نظر حزب من الأحزاب ، بمعنى أوضح أن الأحزاب قبل الثورة كانت أفضل من الأحزاب

الحالية ، وهكذا فأننا نجد الساحة المسرحية لم تتجاهل التجربة الحزبية منذ بدايتها ولكنها أيضا لم تتعرض لها بوضوح نتيجة لحالة الخمول و الاكتئاب الفكري التي يعاني منها الجميع و لإيمانهم أيضا بعدم مصداقية و فاعلية هذه الأحزاب.

فكرة إقامة مسابقة لأفضل نص مسرحي على مستوى الوطن العربي

عرضت البحرين إقامة مسابقة لأفضل النصوص المسرحية على مستوى الوطن العربي تشكل لها لجنة مكونة من كبار مفكري وكتاب الوطن العربي يرأسها الدكتور علي الراعي الذي شجع الفكرة وعمل على تطويرها وأبدى استعدادا طيبا للمساهمة.. تحدث الدكتور علي الراعي عن تصوره لمسابقة النصوص المسرحية فقال أهم شيء هو نغمة الإيثار في هذه المسابقة ... فلأول مرة تقام مسابقة غير مقصود منها منافع محدودة للبلد التي تقام على أرضها . وإنما تستهدف خدمة الثقافة المسرحية العربية ولا تضع قيدا على الكتاب بل تعطى لهم حقوقهم بسخاء ويجد الكاتب الشاب الفرصة لنشر مؤلفه الجديد ومن يتبناه ويقوم بمسرحة عمله الجديد وحسب ما يراه هو – أي الكاتب – مناسبا .

ولأول مرة يقوم على هذه المسابقة أفراد يدعمونها بنشاطهم وجهدهم لإقامة ندوة فكرية إبداعية كان من المفروض ان يقوم بها من هم اكثر منهم مالا و وسائل .

خذ هذا علي لساني ... في الوطن العربي أزمة في حرية التعبير وليس أزمة في التأليف المسرحي ، لدينا كتاب وأقلام وعقول مسرحية ممتازة وكثيرة ولكنهم لا يجدون من يأخذ بيدهم ويشجع أعمالهم على الظهور بقدر ما يجدون جهات تمنعهم من التقدم خطوة واحدة نحو رؤية أعمالهم هذه على خشبة المسرح .

أزمة المسرح المصري ، وكيفية علاجها

في ندوة بجريدة القبس الكويتية وضح الدكتور علي الرعي أراءه في أزمة المسرح في مصر و عن كيفية إصلاحها بما يمكن أن يفيد شباب المسرحيين الآن

المسرح اجتماع سياسي

سيظل المسرح برغم كل التقدم الذي تم في عالم السينما و أجهزة التلفزيون هو أخطر ما يقدم من فن في أي بلد ما ، فالمسرح يتطلب جمهورا يملك الحضور الذهني و التجاوب المباشر السريع مع أقوال و آراء الفنانين الواقفين أمامه على الخشبة المسرحية وهو أقرب ما يكون بالاجتماع السياسي اليومي ، ولذلك فتأثيره عميق و سريع ، ويجب أن تستخدمه الدولة في نشر مفاهيمها و فكرها و من هنا ينبغي ان نبتعد عن فكرة الأرباح و الخسائر في تقييم المسرح ، لأنه يتعلق بمستقبل الأجيال المقبلة وصياغة تعاليمها و قيمها.

أزمة المسرح في مصر هي أزمة توجيه: –

هذه الأزمة في أساسها هي أزمة توجيه ، لأن هذا المسرح لم يعرف بعد إلى من يتوجه بفنه ... هل لجمهرة الشعب التي تسكن خارج العاصمة و التي يبلغ عددها حوالي خمسة أضعاف سكان مدينة القاهرة ، أم لسكان العاصمة وحدها كما هو حادث الآن !!

ان الإجابة على هذا السؤال حاسمة في مصير المسرح فلو توجه المسرح إلى جماهير المسرح فستحل قبل وقت طويل معظم قضاياه سيتحدد على الفور ان فن المسرح هو خدمة تقدم للناس بهدف تحسين مستويات معيشتهم المادية و الفكرية و الروحية معا وليس كسلعة تباع و يدخل فيها حساب الخسائر و الأرباح.

و المسرح الموجه للشعب لن يكون كثير التكاليف ، ولا يهمه كثيرا فخامة الدار ولا أبهة العرض و إنما سيحرص على جدية الموضوع و حيويته و مدى الالتفاف إلى حاجات الناس الحقيقية.

و هذا بدوره سوف يضمن إقبال الناس على العروض المسرحية و يحقق في الوقت ذاته الثمن الرخيص للتذاكر مما يجعل العروض المسرحية تغطي نفقاتها و تحقق شيئا من الربح ، وبذلك نرفع عن كاهل الدولة في مصر ما تجده الآن من عنت في إنفاق الملايين دون عائد مادي أو حتى أدبي.

أما إذا أصر المسرح على التوجه إلى سكان العاصمة و حدهم فلن يخرج من المتاهة التي هو واقع فيها الآن: عروض فخمة تخفي خواء الموضوع ، ودور عرض يرتفع إيجارها بشكل جنوني يتصاعد مع تصاعد أرباح أصحاب الفرق من العروض الفخمة التي تتجه نحو الكباريهات ودور

الترفيه المشابهة و التي تلائم أذواق القادرين وحدهم ممن يؤمون المســـــارح بحثا عما ينقذهم من خواء الفكر و النفس و يساعدهم على هضم وجبة دسمة تناولوها قبل ان يذهبوا إلى المسرح!.

أنا مع المسرحيين الشباب: و أؤيد ما قالوه – في مؤتمر المسرح الذي عقـــد في مصر عن دور و أهمية إنشاء مسرح للفلاحين .

الباب الثانى

ندوات مسرحية

نظمها المجلس الوطني للثقافة و الفنون بالكويت ضمن احتفالات اللجنة الوطنية الكويتية بدخول القرن الخامس عشر الهجري.

قدم الدكتور على الراعي صاحب ، الدراسات الأكاديمية عن المسرح المعاصر والحركة المسرحية العالمية والدراسات النقدية عن الإنتاج المسرحي العربي المعاصر المقدم على مسارح القاهرة وغيرها من عواصم الإشعاع الفكري العربي المعاصر بحثا عن " التاريخ العربي و المسرح".

جلسة العمل الأولى التي تحدث فيها الدكتور على الراعي ملخصا بحثه عن التاريخ العربي والمسرح حيث ربط بين معرفة العرب للمسرح المكتوب وبين ما كان يعبر عنه المسرح الأوربي حينئذ من اتجاهات ثورية تنزع إلى مزيد من الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتهاجم تسلط الملوك و الطغاة في أقطار أوربا وقال :

"فقد كان للعرب قضية مشابهة لقضايا الأوربيين وكانوا هم أيضا ينزعون إلى التخلص من ربقة الإمبراطورية العثمانية ويصبون إلى قومية عربية موحدة ، يسود فيها العدل السياسي والعدل الاجتماعي معا ولتحقيق هذا الهدف النبيل لم يجد العرب خيرا من تاريخهم وتراثهم يعملون فيه النظر ويفتشون فيه عن مناحي القوة التي صاغت مجد الأجداد ، كي يجعلوا من قوة الأسلاف ركائز يعتمدون عليها للقيام من الكبوة ومن ثم تأصلت في الممارسة المسرحية العربية عادة استمداد التراث والتاريخ ، بنى الكتاب عليها أعمالهم المسرحية الأولى تأكيدا لذواتهم ورفعا لروحهم المعنوية بإيذاء الأعداء أيا كانوا ....

ومضى يدلل على هذه القضية باستعراض الأعمال المسرحية الأولى والبدايات الجادة للمسرح العربي من هذا المنظور الذي حدده في بداية بحثه محددا مراحل استخدام التاريخ في المسرح، من مرحلة الإفادة من التاريخ في إمتاع المتفرجين وربطهم بالمسرح والأهداف القومية إلى مرحلة استخدام التاريخ كمنهج سياسي وتأكيد إنجازات الأسلاف ، إلى مرحلة إعادة تفسير الأحداث من منظور الكاتب المسرحي ، إلى مرحلة مساءلة التاريخ ومحاكمة أبطاله ، إلى رفض التاريخ الرسمي والاستعاضة عنه بالتاريخ الشعبي .. ويتحرك الدكتور الراعي في مساحة تاريخية واسعة منذ أبو خليل القباني ويعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال وإبراهيم رمزي ومارون نقاش إلى

احمد شوقي ومصطفى كامل ومحمد عبد المطلب وفرح أنطون إلى محاولات المعاصرين ، الفريد فرج و ممدوح عدوان من سوريا وعز الدين المدني من تونس ومحمود دياب و سعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد من المغرب وجميل مردم وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور والطيب الصديقي دون إغفال لدور توفيق الحكيم أو دور عبد الرحمن الشرقاوي في هذا الميدان ..... ميدان العودة إلى التاريخ إشادة أو استلهاما أو محاكمة أو إعادة تقييم أو إسقاطا للرؤى الفكرية والوجدانية لقضايا العصر وهموم إنسان العصر ..

أزمة المسرح العربي ومستقبلة

عن ندوة : التخطيط المستقبلي للمسرح العربي بالكويت لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية .

التقى فيها من الباحثين و المؤلفين و النقاد العرب: الدكتور علي الراعي ، الدكتور محمد يوسف نجم ، الدكتور سليمان الشطي ، الدكتور شاكر مصطفى ، والمؤلف التونسي عز الدين المدني ، والمؤلف الناقد المغربي عبد الكريم برشيد والناقد سامي خشبة و المؤلف الكويتي عبد العزيز السريع

أستمع الحاضرون إلى التصور المصري لأزمة المسرح وللحلول المقترحة من خلال البحث القيم الذي قدمه الباحث الناقد الكبير (الدكتور على الراعي) الذي قال بوضوح :

يجد المسرح العربي نفسه اليوم وسط دوامة كبيرة من التيارات المتعارضة ، تتجاذبه وتناوشة ، وتوقع في صفوفه الأضطرات .

فمن جهة ، يفتقد هذا المسرح الحس بالوحدة والرؤية الشاملة التي كانت من نصيبه في الستينات .، يوم أن وعي العرب بأنفسهم ، وعرفوا قدرها ، وتطلعوا إلى أن يشغلوا مكاناً مرقوقاً فى إقطارهم المفردة ، وحلموا حلماً جميلا بوطن عربي كبير يمتد من الخليج إلى المحيط ينتظمهم جميعا في ارض واحدة شهدت فى السابق تاريخهم الواحد وترددت فوقها لغتهم الواحدة ، وقامت عليهم أثار معمارهم الرائع ، وخاضعوا علي أديمها غمار معارك مجيدة تراوحت بين هزيمة ونصر ، تركت بصماتهم واضحة علي صفحات التاريخ .

ثم جاء الانكسار الكبير وتحول الحلم إلى كابوس وأدرك العرب أن نجم الوطن العربي الكبير لم يبزع بعد ، وأنه ٠٠ علي أحسن الافتراضات ٠٠ أمل محتم التأجيل ٠٠ وكان هذا الشعور المرير ضربة موجعة اصابت الأمة العربية المعاصرة : تجزأ الوطن العربي من جديد وتشر ذمت الجماعات وتحللت التنظيمات . ثم قامت حروب أهليه وطائفية ، وأخرى يوعز بها خارج الحدود ، فكان أن قاتل العربى العربى ، وأهدر المسلم دم المسلم ، وأصبح العرب جميعا علي شفا جرف من النار .

فلا عجب أن أخذت أنوار المسرح تخبو واحدة وراء الأخرى وتظلم خشباته هنا وهناك وأن تعود مشاكل المسرح العربي المزمنة تواجهه ، مكشرة الأنياب من جديد .

ولد المسرح العربي في أواسط القرن الماضى ولادة غير طبيعية هي أشبه الأشياء بنتاجات التقليح الصناعي استورد الرواد الأوائل : مارون النقاش والقبانى ، ويعقوب صنوع سائلة الحيوي من أرض بعيدة ودفعوا بها في رحم الأرض العربية . وهي أرض لم تكن ٠٠ علم الله ٠٠ عقيملء ولا باخلة بالأنجاب ، ولكن جهل هؤلاء الرواد الكبار أو تجاهلوا أنه قد كان للعرب مسرح شعبى عبر القرون الطويلة أزور عنه الأدباء والمتفقون والفنانون الرسميون ، وعدوه من سقط المتاع . فكان أن أهمل واحتقر وحرم مدد العقول الكبيرة والأوراح المبدعة ، وأصبحت أشكاله المختلفة وممارسلته ملكا خالصا للشعب وحده .

ومضى الرواد الكبار يكتبون مسرحياتهم على أساس من النمط الغربى ، الذي ظنوا ــ مخلصين ــ أنه الصيغة الوحيدة للمسرح ، بعد أن أداروا ظهورهم للمأثور والتراث .

فكان أن عرف العرب المسرحية العربية القائمة علي أسس المسرح العربى ، فأنكرها معظمهم ووجدها جسما غريبا فى بدن الأمة ، وسعوا إلي نبذها.

كان المأزق الأساسي الذي واجهه المسرح العربي منذ البداية ، والذى مازال يواجهه حتى اليوم : أنه لم يستطع رغم ما يقرب من قرن و نصف قرن أن يكون مسرحا شعبيا في الشكل و المضمون معا ، كل ما فعله فى هذا المضار أنه عرف العرب المحدثين بفن المسرح ولفت النظر إلى أهميته ، وأخرج من الصيغة الغربية مسرحيات كثيرة بعضها لا شك في

قيمته ، ولكنه لم يستطع ان يتمركز في حضن الأمة ، أن يكون جزءا من لحمها و دمها و أسلوب حياتها.

ومن هذا المأزق الرئيسي نبعت مشكلات المسرح العربي الأخرى ، ولنأخذ أمثلة : نحن نتحدث كثيرا عن ازدواجية لغة الحوار ، وحيرتها الدائمة بين الفصحي والدارجه . ونبحث فى كثير من الجد عن حل لهذا الإشكال بعضنا يتحدث عن لغة ثالثة وبعضنا الأخر يتحزب لواحدة أو أخرى من اللغتين، ولكن المشكلة ما كانت لتقوم بهذا الشكل الحاد إذا كان المسرح العربي الحديث قد قام علي أسسس المأثورات والموروثات التى تخلصت للأمة العربية عبر تاريخها الطويل . أنه لو كان فعل لأصبح له لغه فنية بارزة القسمات مفرداتها ليس الكلمات في المحل الأول ، بل الأشكال المسرحية والممارسات والشخوص والمواقف والمناظر والملابس و طرائف التمثيل ، ثم تأتى الكلمات فتشترك في التعبير عن هذا كله ، ولا تنفرد به . وهذا يصبح من السهل إلي حد كبير أن تتحول الكلمات وتتبدل وتتقارب وتنهار الحدود والسدود التى تحبسها عن التداول في جسد الوطن العربي كله ، وتحول دون إتاحة الفن المسرحي العربي ككل ، لكل عربي في أرض العرب .

ونحن نتحدث كذلك عن ظاهرة معيبة أخرى في مسرحنا العربي ، وهي تمركزه في العواصم والمدن الرئيسية في القطر العربي الواحد وفشله فى الوصول إلي الأقاليم والريف مما يجعله مسرحا لقلة من الناس وليس لكثرة الناس ، وكعادتنا نروح نبحث عن الحلول ونبتكر منها ما لا يجاوز السطح إلي الأعماق للشيء مثلا ــ أجهزة للثقافة الجماهيرية ، نخصها بمهمة نشر الوعي المسرحي وتشجيع فرق الأقاليم ، وتحريك الفرق المسرحية إلى القرى والدساكر .

غير أن هذه الأجهزة لا تستطيع أن تنجز ما كلفت به بنجاح فعال ما لم تكن المسرحيات التى تسعي إلى خلقها ونشرها شعبية المضمون والشكل معا . أن هذه الأخيرة لو حملت روح الشعب ووجدانه في طياتها فستنتشر انتشارا حقيقيا بين الناس انتشارا لا يقتصر علي تغطية الأفق بل يضرب في اعماق الأرض ويقلبها ويحرثها ويبدرها ويرويها النماء الدائم ويغير هذا ، تصبح أجهزة الثقافة الجماهيرية قناة أخرى من قنوات التليفزيون ، تنقل مسرح العاصمة إلي حواضر الأقاليم وقرى الريف ، وتعمل على تسطيح الفن المسرحي ، وقتل التمايز الذى يمكن أن يفرق بين فن أقليم وأقليم .

ونحن نشكو كثيرا من **قلة النصوص المسرحية** ، ونروح نتلمس أسبابا كثيرة لهذه القلة ، وهي أسباب متفاوته الحظ من الصحة بعضها ، مثل غياب حرية التعبير ، أو التضييق عليها ، أو تزييفها، بعضها حقيقي ومؤثر بالفعل وبعضها الأخر مثل قلة العائدالمادى أو قلة دور العرض أو نقص المعدات والتجهيزات وانشغال الأطقم الفنية بأعمال أخرى أقل من هذا أهمية.

غير أن جزء كبير من جوهرها هى أن المسرح الذى نسعى إلى أيجاد نصوص جيدة له ، تحميها من بطش الرقيب أو تزييفه ، **لا يحمل في طياته عوامل الانتماء الفعلي إلى الأرض العربية** ، وهو الانتماء الذي كان خليقا بأن يمكن للجماهير العربية من أن تقبل ومن ثم تحتضن وتدافع عن الفن المسرحي ، لأنها مقتنعة بأنه فنها هى وأنه بعض مما تملك في الحاضر وما ملكت في الماضي .

ولو أن الجماهير العربية قد وجدت في المسرح العربى الحديث ما يحملها على أن تتبناه بالقول والفعل لكثرت النصوص المسرحية ، وقام بيننا مسرح ثابت الأركان ، يصمد لعواصف السياسة وبطش السلطة وسلبيات العمل الفنى ، ممثله فى سلبيات الأطقم الفنية .

أذن لنظرت السلطة والأجهزة الثقافية معا ــ راضية أم كارهة ــ إلى الفن المسرحى نظرة الجد ، فرصدت له المال ، ووسعت من افاق الترخيص له بحرية الحركة ، وتفهمته ، وعملت علي تمكينه من القيام بدوره الهام في الكشف عن جوهر الأمة العربية فى هذا المنعطف الخطير من تاريخها . وذلك عوضا عن ان تخشاه وتمنعه وتزيفه ، وتزج بفنانيه إلى أعماق السجون كما حدث ويحدث في أحيان غير قليلة .

ولو قام هذا التصاحب بين المسرح وأجهزة الدولة ، لاستطاع الفنانون المسرحيون أن يحلوا بأنفسهم كثيرا من المشكلات التى تعوق مسيرتهم . وأهمها فى نظرى ضرورة تلاقى الفرقة والتشوئم والأنعزال ، وذلك بإنشاء اتحاد عام للمسرحيين العرب يرفع من شأنهم الفنى والثقافي ، ويحميهم من السقوط فى قبضه السلطة أو الأنزلاق إلى حماة الأرتزاق وتزييف الرسالة طلبا للسلامة ، ويدرأ عنهم شر العوز حين تحل سنوات العجز أو يجف معين الفن .

غير أن هذه كله ، بما فيه **قيام مسرح عربى شعبى حقيقى ، رهن بعودة الرؤية الصحيحة للمسرح العربى** ، كأداة للاستكشاف والاستبصار والتغيير والتنوير ، وسبيل لتوسيع الطريق القديم الذى شقه المسرح العربى

لنفسه حتى اليوم وحماية لذلك المسرح من الأخطار الفادحة التى تكتنف هذا السبيل فى أكثر من منعطف .

وقد تقدم الحديث عن مصاعب وعقبات من صنع الجماعات والأفراد ، وبقى أن ننظر فى عوائق هى نتاج التقدم التكنولوجي ، لا دافع لها ، ولامفر من معايشتها والتعايش معها . وأبرز هذه العوائق ظهور مسرح التليفزيون وما أعقبه من قيام المسرحيات المسجلة على شرائط الفيديو .

وكان الأصل في قيام فرق التليفزيون أن تكون موردا لا ينقطع لتوفير الدراما الحية للمشاهدين — أى الدراما التى يتم عرضها علي خشبه ، بمحضر من متفرجين حقيقيين ، يرتفع حضورهم واستجاباتهم للعروض بمستوى الأداء ودرجة حرارته ، ثم تقدم هذه المسرحيات من بعد — مسجلة إلى جمهور المشاهدين ، تحمل حرارة العروض الحيه من تصفيق واستحسان ، ومناظر دخول وخروج المتفرجين ، ولغطهم فى القاعة ، مما ينقل جو المسرح الفعلى إلى بيوت الناس .

وقد أدت فرق التليفزيون هذه الخدمة بالفعل ، نقلت المسرح إلى بيوت أناس لم يكونوا فى السابق من جمهور العروض المسرحية ، وأبرزت طاقات تمثيلية وإخراجية وتأليفية .. إلى آخر مفردات العمل المسرحى : الديكور والإضاءة .. إلخ ، لم تكن الفرصة لتعرض لها من مثل هذا الباب الواسع ، لو اقتصرت الأمور على العروض المسرحية داخل قاعات العروض التقليدية .

علي انه من طبائع الأمور ، أن يقترن الشر والخير ، فقد نتج عن وجود هذه الفرق التليفزيونية نتائج سالبة بشكل واضح ، فقد أدت ساعات العمل الطويلة إلى ترخص المسئولون في اختيار النصوص والمستوى الفنى عامة ، إشباعا لشهيه التليفزيون التى لا تشبع .

وزاد من خطورة الأمر أن فن المسرح هذا كان يقدم فى إطار جهاز إعلامى ، كان توجه هذا الجهاز إلى الترفيه فى المحل الأول ، ومن ثم فقد تقدمت النصوص الهزلية الصاخبة بالحركة والقول الزاعق والنكتة المفتوحة ، علي النصوص ذات المضامين الجادة ، وقام بذلك أساس عريض لما يمكن تسميته بالمسرح الاستهلاكي ، اعتبره التليفزيون أحد مفاخره ، ووسع له في ساعات البث ، وأخذ يذيع مسرحياته في فترات منتظمة ، مما مكن لهذا المسرح الاستهلاكى من الأنفراد — تقريبا — بعقول الجماهير ووجدانها ، خاصة وأن كثيرا من المسرحيات — الكوميدية خاصة — قد

استخدم بنجاح مفردات المسرح الشعبى ومأثوراته ، من مهرج وأراجوز بشرى ومواقف ونكات وشخصيات ، وظفها جميعا لخدمة أغراضه ، وهى : الوصول إلى أوسع قاعدة ممكنة من الناس .

وقد جاءت تسجيلات الفيديو التمثيلية من بعد فسارت فى طريق المسرح التليفزيون الاستهلاكى بإمكانات أوسع وأكثر قدرة على الأنتشار . فما لا يستطيع التليفزيون أن يقوم به في الوقت الراهن : التواجد والانتشار دفعة واحدة على مستوى الوطن العربى كله ، أمكن الفيديو أن يحققه . ومن ثم أصبح التسجيل الفيديوى — أو ما يمكن أن تسميه المسرح الإلكترونى — صناعة كبرى ، وظفت فيها أموال كبيرة ، واتسع إنتاجها الاستهلاكى حتى شمل بلادا عربية لم تعرف المسرح الحى قط ، ولم تكن تعرض لها . لولا المسرح الإلكترونى الذى أتاح لها فرصة معاينة فن التمثيل بنجومه المتألقين ومؤلفيه ومخرجيه البارزين .

ولكن : إلى جوار هذه النقطة الايجابية : الوصول إلى قاعدة من المشاهدين أكبر بكثير من قاعدة مشاهدة العرض التليفزيونى — تفاقمت حدة النواحى السالبة لفن المسرح المسجل ، فأصبحت تشكل خطرا كبيرا على فن المسرح الأصل — المسرح الحى .

فمن جهة زاد الضغط على الأطقم الفنية : من مؤلفين ومخرجين وممثلين وباقى أفراد هذه الأطقم ، حتى استنفذ طاقاتهم أو كاد لدرجة أن بعضهم سقط في أرض المعركة الضاربة ، أما ميتا أو مريضا إلى حد الخطر أما من بقى من نجوم المسرح المسجل ، فقد تراوح مصيره بين الأحتراق — أى عزوف الجمهور عنه — أو الأضطرار إلى العودة إلى المسرح الأصلى سعيا وراء استعادة الأرض المفقودة.

ولكن الآلة الدائرة لا تتوقف ولا تكف عن المطالبة بمزيد من الوقود فتقدم كثيرون — خاصة فى ميدان التمثيل — يجربون حظهم في ميدان فنون الأداء ، لا تسندهم موهبة ولا سابق تجربة ، وبعضهم لم يعرف طريقه إلى التدريب النظامى في معاهد التمثيل . كل بضاعتهم هى : وسامة فلان وجمال فلانة وقد ساعدهم فى هذا تقنية التليفزيون ودقة عدساته وجمال ألوانه فهم اليوم نجوم من ضوء ملون يتقاضون فى لقاء جمالهم ووسامتهم ، مبالغ طائلة ، ما كان يحلم بعشر معشارها رجال المسرح الفاتحين .

يضاف إلى هذا السوء كله ، أن بعض المتاجرين في الحرام ، أخذوا ينتجون تمثيليات إلكترونية تنحى الفن التمثيلى جانبا ، او استخدمته مجرد

إطار لعرض تمثيليات تزرى بكرامة الإنسان ، وتنحط بجسده وأسرار هذا الجسد إلى الدرك الأسفل . ولم نجد محاولات السلطات البطش بهذه التمثيليات أو الحد منها ، فإن من أخطر ما نجم عن مسرح الفيديو هو أنه نسف مبدأ الرقابة من أساسه ، نسفه لغير صالح الفن ، والأخلاق العام ، والهويه القومية .

لكل هذا فإن **أن أخطر عقبه تواجه المسرح الحى هو هذا المسرح الإلكترونى** ، وأخطر ما فى هذه الخطورة هو أنه لا دافع له ، ولا مفر من التعايش معه ومحاولة تجنيد طاقاته الكبرى فى سبيل الإيجاب .

لعلنى أكون الأن قد رسمت صورة شاملة إلى حد مقبول للوضع الراهن للمسرح العربى ، مما قد يسمح لى بالانتقال إلى كيفية علاج النواقص الكثيرة التى تبديها هذه الصورة ومحاولة رسم مسارات تحقق لهذا العلاج أن يتحقق فى مدى معقول من الزمن .

وقد بنيت تحليلى لوضع المسرح العربى الأن على **أن قضية التراث فيه قضية محورية ، منها يبدأ وإليها ينتهى كل جهد لتصحيح المسار**. إذن فاستخدام التراث في المسرح لم يعد يجدى فيه الاتهام بالحذلقة الفكرية ولا الرغبة غير المبرورة فى تصيد الجديد ، وأنما يشهد نجاحه المتوالى فنيا وجماهيريا أنه يمس بالفعل شغاف القلوب وأنه هو النبع والمنطلق لأيه نهضه مسرحية تستأهل البقاء وتحتمله .

غير ان هذه النهضة المرتقبة محتاجة ، كى تصل إلى بر السلامة إلى أن تواكبها أحداث وإجراءات فنية وثقافية محددة ، كى تضمن لها المدد والعون والاستمرار وهذه الأحداث والإجراءات أجملها فيما يلى :

- **تشجيع مراكز البحوث المسرحية المشتغلة** بالتراث والقائمة الأن بالفعل فى بعض العواصم العربية ورعايتها ماديا ومعنويا وإتاحة ما تصل إليه من نتاج لفنانى المسرح على اختلافهم وللمثقفين وقادة الرأى العام بصفة عامة ، وتشجيع باقى العواصم العربية على إقامة مراكز مشابهة ، تمهيدا لإقامة مركز عربى شامل يكون نقطة تجميع مركزية لكل ما يتصل بالمسرح من وثائق ونصوص تراثية ومعاصرة .
- ويجب أن يصحب الاهتمام بالتراث وينتج عنه ــ في الوقت ذاته ــ توسيع كبير لكلمة مسرح . فأنها الآن تنصرف ــ فى الأساس ؟ــ إلى مسرح الكلمة . وما كان هذا قط حالها أيام العروض الشعبية عبر القرون ، التى كانت تجمع بين استخدام اللسان والبدن والحنجرة ،

والموسيقى فى عروض الشوارع والمناسبات الاجتماعية الخاصة ، فلما ظهر بيننا المسرح المجلوب ، ما لبث أن اعتمد صيغة مسرحية أوسع بكثير من مسرح الكلمة ، فدخل في المسرحية الرقص والغناء والأداء الشعرى .

- وواجبنا الآن أن نعود إلى صيغة مسرحية تسمى في مصطلحنا المعاصر : **المسرح الشامل** وتحوى ألوانا عدة من الآداء مثل : التمثيل الصامت ، وأداء الأراجوز والقراقوز وخيال الظل عن طريق البشر وليس بواسطة الدمى ، وكوميديا السيرك والغناء وهنا تعرض أهمية أحياء المسرح الغنائى كوسيلة لاشك فى فاعليتها لتطوير المسرحية من ناحيتى الموسيقى وكلمات الأغنية . أن مثل هذا الأحياء للمسرح الغنائى سيكسب لفن المسرح إعدادا أوفر من المتفرجين ، وسيتيح لموسيقانا وأغنيتنا العربية أن تخرجا من الطرق المسدود الذى قادمتهما إليه الأغنية الفردية التى تعتمد على المؤدى الواحد ، والموقف المتجمد على الحرف ــ الموقف الكليشية ــ والتى تحصر موضوعات الأغنية فى شكاوى الفرد الغرامية، بدلا من أن تنطلق إلى رحابة التعبير الاجتماعية الذى يقدم الطوائف والجموع ذات الاهتمامات المتنوعة، الفنية بإثراء الغناء العربى ، وتطويع لغة الغناء ولغة الحوار معا، مما يقلل من حدة الثنائية القائمة بين الفصحى والدارجة. فقد اثبت الغناء قدرة الجماهير على تقبل إعلى مستويات الشعر، ممثلة فى قصائد شوقى ورامى وبشارة الخورى وغيرهم التى قدمها ملحنون كبار وغناها كل من أم كلثوم وعبد الوهاب على سبيل المثال .
- ولا بد أن يصاحب هذا كله **إعادة النظر بصفة شاملة فى مناهج التدريس وطرائقه فى معاهد المسرح العربية** قصد تحويل نظرة هذه المعاهد من الاعتماد على مسرح الغرب وأدبه فحسب إلى النظر فى مأثورات ومنجزات صيغ مسرحية أخرى نبتت فى الهند والصين واليابان . كما ينبغي أن تدرس الدراما والتمثيل الأفريقيين بصفة خاصة ، لقربهما من واقعنا ووجداننا ، نحن العرب ، وأن نمد النظر كذلك إلى ما يجرى على الساحة المسرحية فى دول أمريكا اللاتينية هذا من ناحية المنهج أما من ناحية التمثيل فيتعين علينا أن نعيد النظر في وسائل تدريب الممثل ، قصد إخراج الممثل الشامل الذى لا يستخدم صوته وحسب كما هو الحال الأن بل يستعمل جسده كله وينظر إليه على أنه أداة مسرحية وتشكيلية

تغنى التعبير بالكلمة ، وترتفع بمستوى التعبير المسرحى كله إلى آفاق جديدة .

• وينبغى أن يصاحب هذا المنظر الفاحص المراجع لفن المسرح وفن التمثيل والمخرج ، النظر إلى المعمار المسرحى الذى استوردناه بقضة وقضيضه من الغرب دون تبصر ولا تلبث ، وبعض بلادنا العربية إنتهى إلى بناء دور أوبرا في قلب الصحراء دون أن يحدد الهدف من قيامها بكل هذه الفخامة ، والتقنية المستحدثة هل يوجد ما يبرر الأبنية الفخمة ؟ هل تقتضيها طبيعة العروض المسرحية العربية ؟ أم أنه مجرد استيراد بعقلية المستهلك غير الرشيد ؟

وتحضرنى فى مناسبات تؤيد دعواى هذه ، اختار منها مناسبتين أما الأولى فكانت فى القاهرة ، وكانت السفارة الأمريكية تحتفى برجل مسرحى أمريكى لا أذكر الأن أسمه ، وكان الحديث إذ ذاك قائما على أشده حول ضرورة بناء أوبرا جديدة للقاهرة أو مسارح مقفلة مزودة بأحدث تطبيقات التقنيات الحديثة .

إلتفت الأمريكى إلى وقال : فيم بناؤكم لدور مسارح مقفلة في بلاد الحر يمتد فيها أكثر من ثلاثة أرباع السنة ؟ لم لا تمثلون في العراء ... علي المشكوف – تحت سقيفة أو سرادق أو ما اشبه ؟ وقلت للرجل أننى مقتنع أشد الاقتناع برأيه هذا ولكن رجال المسرح عندما .. بدافع الوجاهه أو عدم المعرفة .. يرفضونه مستنكرين ، ويرون فيه استخفافا بفنهم .

إذ ذاك ذكرت المناسبة الثانية التى جرت في نيودلهى حيث ذهبت أشهد عرضا مسرحيا شعبيا، أقيم العرض على منصة كبيرة مسطحة، تعلوها سقيفة ، وتضيئها المصابيح الكهربائية العادية – تلك كانت إنارة وليس إضاءة بالمعنى التقني المعروف .. وكان الممثلون يدخلون ويخرجون من جوانب المنصة كل يؤدى دوره بغير مكياج يذكر ولا بهرج . فكان هذا تطبيقا واضحا للنصيحة التى تقدم إلينا بها فيما بعد ذلك الخبير الأمريكى نصيحة لعله استوحاها من تجربة كتلك التى تخلصت إلى فى الهند .

أن عودة المسرح في بلادنا العربية إلى البساطة والتقشف أمر هام جدا على صعيد الفن المسرحى وعلى صعيد الأنفاق المالى أيضا .
والصعيد الأول هو الأهم فحتى لو توفر لنا المال لظلت **الدعوة إلى إقامة**

المسرح المتقشف ضرورة فنية هامة لتطوير الفن المسرحى عندنا والعودة به إلى أصوله وجوهره .

فالدعوة إلى التقشف فى المسرح الأن ليست دعوة للفقر ، بل للغنى ، دعوة للتحرر على الصعيدين المالى والتقنى وصولا إلى جوهر المسرح .

• إذا انتقلنا بعد هذا إلى اقتراح مسارات أخرى يسير فيها النشاط المسرحى العربى ، وقلنا أن واحدا من أهم هذه المسارات هو التعريف بفن المسرح فى كل مراحل التعليم بدءا من التعليم الابتدائى إلى الجامعة فينبغى أن يكون واضحا لنا الأن أى مسرح نعنى : المسرح الذى يعتمد التراث وينبنى عليه وينطلق منه إلى آفاق أوسع . والدعوة إلى التعريف بالمسرح فى نطاق التعليم ليست جديدة ، دعا إليها الكثيرون منذ أن عرف العرب المحدثون فن المسرح في أواسط القرن الماضى واتخذوه أداة تنوير وتغيير وتربية وتعليم ، ومنذ أن أنشئ زكى طليمات المسرح المدرسى فى أواسط هذا القرن . غير أن هذه الدعوة لم تلق أبدا أذنا صاغية ، ولا روحا متفهمه لم يستطع المسرح فى أوساط التعليم أن يسد أبدا الفجوة التى قامت منذ البداية بينه وبين الناس ومال المسرح في المدارس إلى عروض هامشية تقام اخر العام ، ولم ينظر إليه قط علي أنه مادة تربوية وتثقيفية ينبغى إن تدرج في صلب البرامج وأنه أداة لاغناء أرواح فتيان العرب وفتياتهم . وكان وراء هذا التغاضى والإهمال شعور المربين الرسميين بأن المسرح لهو ، ومادته لغو ، وأدبه غث لا يصح أن يقرأ ولا أن يدرس . وقد انتقل هذا الشعور من مربى المدارس الابتدائية والثانوية إلى اقسام اللغات العربية وأدابها فى الجامعات ، حيث ظلت مناهج الدراسة فى تلك الأقسام خلوا من مادة الأدب المسرحى حتى وقت قريب .

والغريب أن فرق المسرح الجامعى خارج نطاق أقسام الأداب قد قامت وقدمت العديد من المسرحيات الغربية والمؤلفة ، ولفتت الأنظار إلى مواهب كثيرة موجودة لدى الطلبة والطالبات واستطاع بعضها أن يقدم عروضا مسرحية معاصرة فى الشكل والمضمون معا .

*و يرتبط بنشر المسرح في المدارس و المعاهد نشره في الأقاليم حرصا على كسر احتكار العواصم للمسرح وما ينتج عنه – لا مفر – من طبع الفن المسرحي في قطر ما بطابع واحد يصادر الاحتكار و يطمس معالم الإقليم ، ويشوه ميزاته التي ينفرد بها .

* وقد قامت في مصر و الجزائر و تونس – على سبيل المثال – جهود كثيرة لتشجيع المواهب المحلية في الأقاليم و إيصال فنها إلى العاصمة و تمكينها من التجوال بهذا الفن في باقي الأقاليم ، وقد حققت هذه الجهود نتائج ملموسة مما يدفعنا إلى طلب المزيد .. مع مراعاة ان تقوم جهود مسارح الأقاليم على التفتيش عن الروح العربية والتنقيب عن التراث طلبا للأصالة والمعاصرة معا .

* والأداب العربى خليقا أيضا بأن يستقبل رافدا قويا زاخرا هو الأدب المسرحى ، ونحن نرى الأن وقد أخذ هذا الأدب يظهر فى أعمال شعراء وكتاب معروفين مثل شوقى والشرقاوى وعبد الصبور وتوفيق الحكيم ويوسف العاني وسعد الله ونوس ونعمان عاشور وعز الدين المدنى والطيب الصديقى وباكثير ومحمود تيمور ومحمد تيمور وغيرهم ــ نرى كيف أصبحت هذه المسرحيات تطبع وتقرأ ، ويعاد طبعها على شكل أعمال كاملة ، فيصبح لها بهذا وجود مستقل عن العرض المسرحى ، وأن استمد حياته من العرض الأول على الخشبة .

أن توسيع مجال التعبير فى حقل الأدب العربى بحيث يستقبل هذا الرافد القوى الزاخر، كفيل بأن يطور الأدب العربى ذاته ٠٠ ما بين شعر ورواية وقصة، وهو ما حدث بالفعل فى حقل الشعر الدرامى، الذى ترك خصوصية الشعر الغنائى، وموضوعات المناسبات وأنطلق يعبر عن هموم طوائف ومجتمعات وأسهم بالشعر النابض بالحياة لأن المهمة التى وكل بها هى التعبير عن حيوات الناس وما يدور فى أرواحهم وخارج هذه الأرواح من أحاسيس وأفكار وانفعالات .

وإلى جوار هذا، فظهور الأدب المسرحى العربى كفيل بان يربط مسرحنا وفنونا وثقافتنا بالإنتاج العالمي في هذا المجال .. ذلك أننا في سعينا لإنشاء مسرح عربي المضمون والشكل لا نسعى إلى الانفصال عن العالم .. بل نحن لو دققنا النظر إنما نتجه إلى تعميق صلاتنا بهذا العالم ذلك ان كل نشاط فني وثقافي هو في النهاية نشاط أنساني ومن ثم عالمي.

ويبقى بعد هذا موقفنا من مسرح الغرب ، ومن المهم أن الح على فكرة أن إنشاء مسرح عربى الهوية والشكل والمضمون لا تعنى ولا ينبغى أن تعنى النظر العدائى أو حتى السلبى لمسرح الغرب . أن هذا التضاد ، لو وقع ، سيكون ضربة شديدة الوقع لمسرحنا العربى . أنما أصررنا على إقامة مسرح عربى هو إصرار على الخروج من التبعية الفنية إلى رحابة الإبداع

الحر الخاص بنا وهذا الإبداع سيربطنا بفنون العالم شرقا وغربا .. يربطنا على مستوى الندية وليس على مستوى المحاكاة .

ماذا يمكن أن نخلص إليه لو صححنا مسارات المسرح العربى على النحو الذى تقدم ذكره ، أو على أنحاء مشابهة له ؟ – ان الهدف الرئيسي من مقترحات هذا البحث قد كان العمل على دمج فن المسرح و أدبه في جسم الأمة العربية ووجدانها وثقافتها بحيث يصبح هذا الفن الدافق بالحيوية مصدر غني لا ينتهي لكل من يمشى على الأرض العربية من الخليج إلى المحيط .

ويوم يقوم مسرح عربي مفهوم ومقبول ومتداول على طول الساحة العربية و عرضها يصبح القول بان امتنا العربية قد خطت خطوة هامة نحو التوحد السياسي أيضا .. لأن المسرح هو اقدر الفنون على بناء الفرد والأمة.

دائرة الحوار: متى يرفع الستار عن المسرح المصري

دائرة الحوار هذه المرة تتناول أزمة المسرح المصري ، لكننا نتوقف أمام بعض المؤشرات الإيجابية في المسرح المصري لكي نتساءل هل تتحول هذه المؤشرات إلى نهضة مسرحية في الزمن الآتي؟.

وأعد ورقة الحوار و أدار الندوة الدكتور علي الراعي عاشق المسرح الذي ارتبط به مسئولا عنه و كاتبا و ناقدا و باحثا حول هموم المسرحين المصري و العربي.

وضمت دائرة الحوار نعمان عاشور، سعد أردش، عبد الغفار عودة، مراد منير، و سامي خشبه . وفيما يلي مقتطفات من هذه الندوة وأهم تعليقات الدكتور على الراعي .

د. الراعي: نعتقد ان نبدأ الندوة بالابتعاد عما يسمى بأزمة المسرح، الأزمة عالمية إنها موجودة في الدول الغربية أو في الولايات المتحدة الأمريكية ونعتقد أن أزمة المسرح وخاصة المسرح العالمي تكمن في قضية إلى من يتوجه المسرح ؟ وبأي طريقة يمكن ان يدار النشاط المسرحي ؟ و الخطأ الذي نقع فيه دائما هنا في مصر أنه عندما نقرأ أن هناك أزمة في مسرح في الدول الغربية ندعي أنه توجد أزمة مسرح في مصر، فالخطوات عندنا غير واضحة، فمصر دولة نامية ولها اتجاهات و مطالب وأشكال مسرحية خاصة بها أذن ليست لدينا مشكلة أو أزمة، وإذا كانت هناك أزمة

في الغرب فهي خاصة به، في الحقيقة نحن لدينا كل الإمكانيات اللازمة لعمل مسرح حقيقي يتوجه إلى الجمهور ويستجيب له.

العروض الجيدة و إقبال الجماهير: -

د. الراعي: نحن متفقون على أن المسرح كان دائما أداة للتعبير ولكننا نسأل هل توجه المسرح الآن توجها سليما فهناك رأي يقول أن المسرح الذي تقدمه الدولة هو مسرح " الناس المحترمين " و ان المطلوب الآن هو تقديم مسرح يعبر عن جموع الشعب مضمونا وشكلا و ثقافة و نعتقد أن العروض المسرحية الجيدة التي قدمت في الفترات الأخيرة أقبل عليها المواطنون من نوعيات مختلفة.

مراد منير: ما ألاحظه الآن ان المسرح يعاني من مشكلة ملل شديدة جدا وحتى ما يقدمه مسرح القطاع العام هو مسرح جاد ولكنه ممل و رتيب و يعاني من هوه بين ما نقدمه ما هو واقع الآن و السبب في رأيي أنه يفتقر إلى أي نوع من أنواع التعبير الشعبي الحقيقي الذي يخاطب الوجدان المصري

د. الراعي: إذا المشكلة في توجه المسرح و الأشكال المطلوب أن يؤدى من خلالها. نحن نؤمن بأن النزول إلى التجمعات الشعبية و الحدائق شيء هام لجذب جمهور إلى المسرح و توسيع دائرة مشاهديه ، ولكن ما نحب ان نضيفه ان جمهور النصف مليون الذي يشاهد مسرحيات القطاع العام الجادة يعد ظاهرة صحية ولكن الأمر الهام هو كيف نتوجه ، وما هو التوجه الذي نريده فالمسرح في عالم متغير.

الدول العربية و الموقف من المسرح: -

د. الراعي: ما كنا نريد توضيحه أن تكون هناك حركة مسرحية ضاغطة تستطيع ان تفرض نفسها على أجهزة الأعلام حتى تصل إلى عيون وآذان الجماهير في كل مكان فالمسرح الجاد ليس معناه (المسرح المتجهم) بالإضافة إلى ذلك نجد أن الأنظمة العربية لها ثلاث مواقف تجاه المسرح إما تسمح بالعروض المسلية أو تحتوى المسرح أو أن تغلقه وقد استخدمت هذه الأسلحة الثلاثة على مدار التاريخ المسرحي العربي . ولذلك فعلى المسرحيين أن يقنعوا الدولة بأن الكلمة الحرة تبنى ولا تهدم وتساعد على أحداث التغيير الذي تنشده الدولة .

المسرح الخاص و ماذا قدم؟.

سامي خشبه : أنا لا اعتقد ان القطاع الخاص قد وجد لغة الشعب المصري ولكنه استخدم بعض الحيل الفنية الموروثة من الفنون التمثيلية القومية و استطاع ان يوظفها بذكاء في إطار المسرح الغربي لخدمة أيدلوجياته و مضامينه التي تهدف إلى التسلية و التسرية

الدكتور الراعي: ما قصده سامي خشبه ان المسرح الخاص قدم مفردات المسرح الشعبي أراجوز وغيره . وفى إحدى مراحل مجراه الفني كان عبد المنعم مد بولي أراجوز بشري وكان مهرجا ويلعب أدوارا لا تملك إلا ان تضحك لها . وأنا شخصيا وحتى الآن اضحك عندما أشاهد مسرحية هالو شلبي الفصل الأول وفيه عبد المنعم مد بولي يلعب دور الاراجوز وهذا ما يخاطب به الناس . أنا لا أقول بأخذ هذا النموذج ومضمونه لنكرره ولكن خذ مفرداته وضع لها مفهومك الخاص . أقول هذا لأنني تعلمت الدرس بمرار فأنا شخصيا كنت اخذ موقفا متزمتا في أثناء إدارتي لمؤسسة المسرح في ناحية المفهوم الكوميدي كنت أريدها كوميديا راقية و نظيفة أما هم فتركونا نعمل وقد نجحنا أحيانا ولكنه ليس النجاح الجماهيري ، فبعض المسرحيات لعبت بالفعل وكانت كوميديا راقية ونظيفة ولكن ليس لها نفس جماهيرية المسرح الخاص وعندما تركت مؤسسة المسرح فكرت في هذا الأمر، لماذا نجح هؤلاء ولم ننجح نحن ؟ لان نظرتنا للمسرح كنظرة مثقفين فينبغي ان تكون نظرة رجال مسرح وفرجة .

ذلك المسرح الفقير الغني

د- الراعي : نحن وصلنا إلى نقطة هامة جدا وهي:ما هو العمل؟ ينبغي ان نخرج بصيغة مسرحية وبناء مسرحي ومعمار مسرحي مختلف من هنا تأتي أهمية ما يسمى (المسرح الفقير) والذي اسمية (المسرح الفقير الغني) فما هو مسرح شكسبير؟ غير مسرح فقير؟ما الذي كان في مسرح شكسبير ؟ كلمة وملابس للدور ومجموعة ستائر ولا فتات للمكان تقول " روما " أو " أثينا " أو " قلعة " وكل الكلام موجود داخل النص مع أداء الممثلين . ما الذي كان يحدث؟ لماذا كان مسرح شكسبير قوميا ؟ علاوة على أسباب أخرى، فهو يشعل خيال المتفرج، لا يؤدي للمتفرج كل شي ويجعله يجلس مستريحا، لا، يقول مسرح شكسبير للمتفرج تخيل ماذا يمكن ان يحدث، ورتب في ذهنك ان هنا " روما " أو غيرها فالمسرح الفقير الغني،

هو في الواقع جوهر المسرح ، العودة إلى البساطة الخلاقة للمسرح ، معنى هذا انك تستطيع ان تقدم أي عرض في أي مكان معتمدا على ابسط الوسائل طالما ان توجهك صحيح ، والأدوات الفنية التي لا تخرج عن مخرج وممثل واضرب صفحا حتى عن المناظر ، سوف تجد مسرحيات ليست من النوع الذي تطلب من الدولة عدة آلاف من الجنيهات ، أوتلك التي تنتظر الانتهاء من بناء كافيتريا المسرح القومي وقاعة انتظار وقاعة الفيديو وقاعة للتدخين ، هذا كلام من لا يريد مسرحا في الواقع ، وهذا هو ما قلته في البداية ، أسميته " مسرح الناس المحترمين " نحن لا نريد أناسا محترمين ، نحن نريد أناسا مدعوكين في قلب المسرح سواء كانوا ممثلين أو مخرجين أو كتاب ، هذا ما ينقذ المسرح ، وهنا يبدو الحل واضحا لي ولا اعرف رأيكم ، وهو ان أحداث بوادر جديدة وليس من الضروري ان تكون نهضة أو أحداث شبه حركة مسرحية يمكن ان يتم بالمبادرات الفردية . الدولة لن تعطي شيئا وأنا لي تحفظ على بعض ما قاله نعمان عاشور من ان الدولة كانت تساند المسرح إلى ان انتهت الستينات ، الدولة كانت متوجسة اشد التوجس من المسرح وهذا من واقع تجربتي أنا وكنا نقول المسرح طال لسانه فوجب قبره

نعمان عاشور: أنا لم اقل ذلك، أنا قلت ان المسرح كان يخدم الدولة، وليست الدولة هي التي تخدم المسرح .

د- الراعي : أي نظام في الدنيا يخاف من المسرح ، فالمسرح والثقافة عامة على يسار أي نظام حتى في الولايات المتحدة عندما كان المسرح في أوج ازدهاره كان متخذا اتجاها مضادا للسياسات العامة للدولة . وفى إنجلترا في الستينات كذلك .

نجوم المسرح المصري الآن: -

د- الراعي : في الواقع عندما نتكلم عن حركة مسرحية جديدة ليس في ذهننا النجوم الحاليين للمسرح، أو من يريد شراء كيلو اللحم بثمانية جنيهات ويصممون ديكورا بثمانية وعشرين ألفا من الجنيهات، وينافسون تجار العملة في البذخ هؤلاء ليسو بفنانين ،وإنما موظفون أو انفتاحيون وهؤلاء فقدوا مقامهم، إنما العمدة في الحركة الجديدة على الشباب، وهم الذين أشرت لهم يا أستاذ سعد قبل ذلك، ما لم نجدد فن المسرح بهؤلاء الشباب من مخرجين إلى فنانين إلى أخره ، فلن نفعل شيئا .

سعد أردش: متفقون

د- الراعي : تريد ان تنتظر الدولة انتظر. لو كنت شاطرا اقنع الدولة ولكن في رأيي ان الدولة لن تعطيك شيئا .

سعد أردش : متفقون ولكن الشباب أيضا يحتاج إلى المساندة من ورائه

د- الراعي : يا أستاذ سعد هذا الشباب يعاني ويدفع ويقتل نفسه في سبيل التعبير عن نفسه وهو اثمن ما في المسرح ، التعبير عن نفسه والتعبير عن الناس ، الشاب الممثل الذي قام بالدور الرئيسي في الغرباء لا يشربون القهوة وأسمه أحمد كمال. حقيقة كان يقتل نفسه وأمام عشرين متفرجا فقط وكان سعيدا

مسرح معارض: -

مراد منير : أتخيل أن التطور المسرحي لابد وأن يتم من خلال جماعات من خارج السياق الرسمي و من خارج وزارة الثقافة و اعتقد أننا كشبان نفكر في ان نتجمع و نأخذ قطعة أرض يملكها أحد أصدقائنا و ننشئ حولها مدرجا و في الوسط نقوم بعمل تجاربنا مستعينين بممثلين قدامى أيضا و معهم نحاول تفريخ نجوم جدد يستمرون معنا في تصوري.

نعمان عاشور : لن يستمروا معك

مراد منير : أعتقد أنهم سوف يستمرون لأن هذا لمسرح سيقدم لجمهور شعبي متجاوب و المسرح يدر ربحاً .

عودة : فكرة مسرح حر آخر

د- الراعي : الذي يشير إليه مراد منير له نظير في حقل السياسة ، وطالما توجد صحف معارضة فلماذا لا يكون هناك" مسرح معارض " خارج إطار الدولة ، ملتزم أيضا بالوحدة الوطنية والسلام الاجتماعي ولكن ينقد للصالح العام فإذا أمكننا نقل تجربة الصحف المعارضة و أنشأنا مسرحا معارضا للتيار العام للمسرح ويقدم أعمالا مختلفة عن التيار العام ويساند نفسه بنفسه عن طريق جمعيات تعاونية – أو اكتتاب ونستفيد إذن من جو الحرية والديموقراطية الذي أشار إليه سعد أردش.

والآن ما هو الحل ؟

د. الراعي: الآن وقد وصلنا إلى استعراض عام لطبيعة المشكلة وقلنا أنها ليست أزمة ولكنها معوقات في طريق المسرح ، وان المسرح بخير طالما أن هناك جمهوراً يريد مشاهدة المسرح.

فما الذي يمكن عمله من اجل أن ندفع إلى الأمام تلك المبادرات التي حدثت أخيرا؟ و ما هو المطلوب في تلك المرحلة ؟ أنا شخصيا أعتقد أنه من المهم جدا أن نتنازل الآن ولمدة طويلة قادمة عن العروض الباذخة التي تقتطع من ميزانية المسرح أموالا كثيرة ، ونتعلم أننا لا نصنع ترفا لأن إمكانيتنا لا تسمح بهذا الترف و إنما نحن نصنع مسرحا ، والمسرح يخرج إلى الوجود بأبسط الوسائل ففي الواقع المسألة ليست دور عرض مكيفة الهواء و فخمة ، وميزانيات ضخمة للأنفاق على العروض ، إنما نحن في حاجة إلى عودة جوهر المسرح و إلى عودة الجمهور إلى المسرح ، هذا الجمهور المتعطش فعلا للمسرح فعندما ظهرت بعض الأعمال المبشرة عاد الناس إلى المسرح ، وليس عندنا مانع أن يكون لشباب المسرح تجاربهم الخاصة ، فمسرح شكسبير كان قطاعا خاصا ، و موليير كذلك.

المشكلة ليست أين يقع المسرح ومن يموله؟و إنما المشكلة ماذا تقدم و بأية طريقة و بأي توجه ويجب أن نخرج من هذه الندوة بشيء من التفاؤل الحذر ونقول ان هناك إمكانية لعمل حركة مسرحية قد تتعاظم وترفدها روافد من الفنانين الشبان ويجب ان ينالوا تشجيعا على كل المستويات ، هناك ظاهرة ترصدها المجلات الفنية باستمرار وهى ان الأفلام الهابطة بدأت تفقد جمهورها ....

سعد أردش : و المسرح الهابط أيضا فهناك خبر ان عرضين مسرحيين من القطاع الخاص فقدا جماهيرهما و اضطرا إلى إغلاق المسرح

د.الراعي: ليس هذا فقط بل ان بعض النجوم الذين ازدهروا في الفترة السابقة فقدوا نجوميتهم ولا يجدون إقبالا من الجمهور وبالتالي من المنتجين .

ما أريد ان أوضحه ان هناك خواطر إيجابية تتجمع والجمهور في مرحلة حياد مؤقت يرفض ما هو موجود ولا يجيد ما يريد.

واحب ان انبه إلى نقطة هامة ان القطاع العام بعد ١٩٦٧ دخل في منافسة مع القطاع الخاص وبوسائله وهذا خطأ فظيع . الجمهور يجد انه إذا أراد ان يذهب إلى مسرح فلماذا يذهب إلى المسرح الجاد المزيف الممل فانه إذا كان ولابد من المسرح فمسرح (الفرفشة) أفضل.

القطاع العام أو مسرح الدولة لا يقدم البديل القادر على الصمود إمام هذا التيار ولهذا لا يصل إلى الناس فعلينا ان نستخدم مفردات المسرح الشعبي بجسارة وجراءة من أجل عمل فني يصل إلى الناس.

مطالب المسرح المصري الآن : -

د. الراعي: المسألة واضحة أننا نطالب بإفساح المجال لكل التجارب سواء التي تحتضنها الدولة أو التي تمثل مبادرات فردية أو التي تمثل أفرادا مشاكسين مثل عبد الغفار عودة داخل جهاز الدولة إلى مسرحيات تأتينا على شرائط الفيديو مسجلة في الخارج إلى إكراه العاملين في أجهزة الإعلام إكراها لتقديم المادة الجيدة ، مثلما حدث عندما أخطأ التلفزيون عن غير قصد و أذاع باليه كامل فالجمهور امسك به وطالب باستمراره و أرغم الجهاز على أن يذيع فاصلا من الباليه مرة كل شهر ، فهناك بوادر تحسن في الموقف ، فالمسالة ليست الحكومة أو مجلس الوزراء الذي سيحل مشكلة المسرح ، إنما نحن المسرحيين يجب علينا أن نكافح أكثر ، فلا بديل لنا عن التفاؤل ، فكما قال بريخت "إذا فكر الإنسان فيما يمكن ان يحدث له وهو نائم في السرير لن يقوم " فيجب أن نتفاءل لنقوم من النوم.

د. الراعي: نشكر السادة الذين شرفونا في هذا الحوار الهام.

دائرة الحوار: المسرح المصري
أبعاد لمشكلة و حلولها

اعد ورقة الحوار الفريد فرج و لم يحضر الحوار الدكتور علي الراعي وقدم شهادته حول نفس الموضوع بعد ذلك.

د. علي الراعي: إذا افترضنا ان مسئولا كبيرا ذا صلاحيات واسعة و إمكانات كبيرة قام بتحقيق المقترحات التي تقدم بها الزملاء والزميلات المشتركون في هذه الندوة فان هذا سوف يكون بمثابة حرث الأرض و إعدادها للزراعة ولكن تبقى المشكلة الكبرى قائمة وهي ماذا نضع في الأرض؟ ماذا نبذر و ماذا نأمل أن نجني؟ و ينبغي أن نلتفت جميعا إلى حقيقة واقعة لا تحظى بعناية الباحثين رغم أنها مطروحة على نطاق واسع أمام أعيننا كل يوم عندما يقدم التلفزيون مسلسلات جادة بالأساس مثل " رحلة السيد أبو العلا البشري" فأنه يقوم بتلبية الحاجات الأساسية للمتفرج المصري ، فهنا موضوع جاد يلمس الواقع بشدة وهنا تمثيل متقن على كافة المستويات وهنا نجوم المسرح وهنا الإخراج الذكي الفطن ، يقدم كل هذا بطريقة هينة قليلة التكاليف ، مشجعة على الاستمرار في المشاهدة ، تربط المتفرج بجهاز التلفزيون طوال مدة العرض المسلسل .

وفى رأيي ان مثل هذه المسلسلات تقوم بجوهر الخدمة التي كان مسرح الستينيات يقدمها على الخشبة ، كان مسرح الستينيات يسعى إلى فحص الواقع وتقديمه وعرضه على الجماهير بصورة تدفعهم إلى النظر إلى أنفسهم وواقعهم .

وكانت مسرحيات الستينيات تدعو المتفرج إلى ترك السلبية والاشتراك في العرض المســرحي بدنا وروحا وفكرا . ولهذا التف الجمهور حول مسرح الستينيات « ألان حــدث الــتغير الــذي سلفت الإشارة إليه عندما قام التلفزيون بهذه الخدمة بطريقة أفضل .

أذن المســرح الجــاد لا يمكن أن ينجح حتى ولو قدمت له كل المساعدات الــواردة فــي مقترحات الزملاء والزميلات إذا أصر على ان يقدم مادة الستينيات بطــريقة الســتينيات ، عــليه أن يــبحث عن تغير شامل في المادة وفى أسلوب العرض.

عليه ان يقدم المادة المسرحية التي لا يمكن للتلفزيون ان يقدمها ولنضرب مــثلا بمســرحية "مــنين أجيب ناس" آلتي حطمت الشكل التقليدي والمادة التقليدية للمســرح وقدمــت عرضا تمتد جذوره إلى وجدان الناس وتراثهم ونجحت في ان تجعل المتفرج مشاركا واعيا وصاحيا في هذا الذي يجرى على المسرح . لــم يعــد مجــرد متفرج وإنما هو قد تبنى العرض المسرحي ، واصبح جزءا منه يشارك في تطويره بالاستحسان والمتابعة الذكية .

هــذا مجرد مثل ، والواقع ان اشتغال التلفزيون والفيديو بالمادة المسرحية يــنبغي ان يعتــبر فرصة ذهبية إمام فناني المسرح على اختلافهم كي يقدموا على تغييــر جــذري على شكل المسرح وأسلوب العرض ومكان هذا العرض . ذلك ان التــلفزيون لــو أمعــنا النظر قد حرر الفنان المصرى من ضرورة مشاكله الواقع وأفســح له مجــالا كبيرا كي يعمق النظرة إلى فنه ، هذا موقف يشبه ما حدث في حقــل الفــنون التشــكيلية حيــن قامت الكاميرا بالألوان بتقديم الواقع فوجد الفنان التشــكيلي نفسه راغبا وقادرا على تعميق فنه بالغوص باللاوعي تارة وبالانطباعية وبالتعبيرية ، إلى آخر المذاهب المعروفة تارات أخرى .

عــلى فــناني المســرح ان ينتهزوا هذه الفرصة ، ويبدعوا إبداعا مغايرا لإبــداع الستينيات ، فان هم فعلوا كسبوا جائزة كبرى هي الاستمرار في البقاء في وجــه المنافســة ، والاستعانة بوسائل التعبير الجماهيرية في نشر فنهم على نطاق الملايين بدلا من عشرات المئات وما لم يتم هذا فان تصريح دورينمات المشهــور بــان المسرح قد اصبح قطعة متحفية وان التلفزيون هو مسرح اليوم ، هذه المقولة مرشحة لان تصبح حقيقة والعياذ بالله.

قضية للمناقشة: خطر يهدد المسرح اسمه الفكر المتطرف

ندوة المسرح اليوم و غـــدا

بقاعــه ايــوارت بالجامعــة الأمــريكية عقدت ندوة المسرح اليوم وغدا حضــرها الدكــتور عــلى الراعي والكاتب المسرحي على سالم والفنان عادل إمام والفنانة محسنة توفيق و أدار الندوة الدكتور حمدي السكوت.

<u>في الندوة تحدث الدكتور على الراعي موضحا حال المسرح اليوم وغدا فقال :</u>

ان الفن المسرحي هو الفن الوحيد الذي يحدث من خلاله التقاء وتلاحم بين الممــثل والمشاهد و أصبحت الجماهير ألان في حاجة إلى التقاء ··· ولأننا نعيش في عصر يسكن فيه الإنسان في منزل وقد لا يعرف جاره إذن تشتد حاجة الإنسان إلى إعادة الروابط الإنسانية التي انقطعت ··· وكلما اشتدت تلك الحالة··· زادت الحاجــة إلى المســرح .والغريب ان هذا المسرح اصبح ألان محاصر من منافسين لهــم بــاع طويــل ..التــليفزيون الــذي بإمكانه ان ينقل المسرح إلى البيت وينتج مســرحيات تــليفزيونية والفيديــو ···والدراما التليفزيونية ···ولذا نجد ان عدد مشــاهدي المســرح قد يصل إلى ملايين ··· ولكنه مع ذلك ليس جمهور المسرح الذي يتكبد المشاق بالذهاب إلى المسرح ··· ومع ذلك فيمكن للمسرح ان يستقطب المشــاهدين ففــي الســتينات شاهد كثير من الناس المسرح لأول مرة على شاشة التــلفزيون وتعــودوا بعدها الذهاب إلى المسرح ، و بإمكان العاملين بالمسرح فك الحصــار إذا قدمــت المــادة المسرحية الجيدة التي تتفاعل و تعيش معها الجماهير بشكل حيوي.

- **وردا على خوف أبداه الفنان عادل إمام من الفكر المتطرف الذي يهدد المسرح قــال الدكــتور عــلي الراعي:**إنها ليست المرة الأولى التي يتعرض فيها المســرح لمــثل هذا الوضع .. الكنيسة ظلت مدة طويلة تحارب المسرح وفنانيه .. ولكــنه عــاد لــلظهور مرة أخرى على يد كثير من مبدعيه .. كما حاول الإنجليز والفرنســيون الوقــوف في وجه الثقافة المصرية والقضاء عليها وبعد جلاء الحملة الفرنســية كــان ازدهــار المســرح والثقافة في مصر ولهذا أضم صوتي لصوت زملائــي إلى انــه يجب التصدي لهذه الظاهرة الخطرة واعتقد ان هذه الفترة عابرة وعليــنا ان نتضــافر جميعا للمواجهة وللهرب من دعاة التكفير والتهجير وطمس العقول .
- **وعــن سؤال عما أصاب الفنون بعد النكسة وخاصة الكتابة المسرحية أجاب الدكتور الراعي :-**

-بعد النكسة حدث زلزال في الروح العربية وكسر في الإبداع المسرحي .. لان المسرح هو الحياة معروضة على الخشبة . ومن جهة أخرى صاحبت النكسة محاولات لفرض الرأي وكان السائد أما ان نكتب ما تريده الحكومة أو لا نكتب وحرية التعبير ضرورة لاستمرار المسرح .. ولابد من توافر المناخ الديموقراطي . وفى ظل الحرية النسبية الممنوحة حاليا نكتب القصة أو الرواية بجرأة وبعض الموضوعات التي كانت في السابق جريمة أو ممنوعة يوجد اتجاه الآن للترخيص بعرضها كما عرضت مسرحيات على اختلاف وجهات النظر فيها سواء يمين أو يسار ولكنها تلقى إعجاب الناس . وما لم تصبح الحرية حقيقة واقعة لا يتهددها اليمين واليسار المتطرف أو وسط الحكومة فالفن سيصبح عاجزا عن مواجهه هموم الناس والتعبير عن مشاكلهم .

– و عن مسرح التسعينات :

واستطرد الدكتور الراعي مستفيضا في شرح تصوره لشكل المسرح في التسعينات قائلا : ان أهم حدث ثقافي سيكون في التسعينات هو ظاهرة البث التليفزيوني المباشر حيث يستطيع الإنسان ان يشاهد ما يقدمه العالم في نفس الوقت ... هذا التطور سيفتح كل الأبواب إمام الثقافة سواء كانت ثقافة جيدة أم لا ... والمسرح يستطيع ان يستفيد من هذه التجربة لأننا سنشاهد من كل أرجاء المعمورة عروضا مسرحية وتقدم أيضا عروض مسارحنا لكل الوطن العربي .. إضافة إلى ان هذا البث سيصبح ذا عائد مادي معقول . وقد تعترض بعض الحكومات على هذا البث وتحاول ان توصد الأبواب إمام الغزو الثقافي المفترض ... ولكن هذا لن يحدث لانه لا أحد يستطيع ان يمنع الهواء ..

– حول العوامل التي أثرت في المسرح المصري بالسلب والإيجاب قال الدكتور الراعي :

ان مسرح الخمسينات والستينات كان وراء ازدهاره كثير من العوامل السياسية والنفسية والاجتماعية .. و أولها الشعور بان مصر تقف على عتبة تطورات كثيرة تؤهلها لان تكون دولة كبرى وان هذا الوطن أقام المصانع .. وادخل الكهرباء إلى القرى . وفتح المدارس وافلح في تحديث جيشه أصبحت الدولة لها جيش قادر على الشعور بالتحديات وأيضا الشعور بتمجيد العمل والتأكيد على مزايا العمل وكان هذا الشعور وراء الازدهار المسرحي في فترتي الخمسينات والستينيات كأن هناك زهو وفخر وحب في بوتقة الحركة المسرحية النابغة وكان ظهور طاقم الكتاب الملهمين نعمان عاشور والفريد فرج ومحمود دياب وسعد وهبه

. كان هذا حتى حدوث النكسة بعدها حدث انكسار في وجدان الشعب ،ولم يتحمله فن المسرح وهو فن شديد الالتصاق بالوجدان القومي ويضيف قائلا : ولكن حتى لا تكون الصورة مظلمة وغير متطابقة مع الواقع فالمسرح الآن قد اخذ يلتقط أنفاسه من جديد والكوميديا هي الوسيلة الوحيدة الآن لتصل إلى الناس والى دقائق الأمور وكشف العيوب ومحاولة إصلاحها سواء شخصية أو سياسية المسرح مشغول بمصائر الجنس البشري والمسرح ليس شعارات ولا تضخيما بالأبواق لبعض الشعارات فالمسرح أمامه فرصة ليستعيد أرضه ومن ضمن أسلحته الكوميديا كما فعل برناردشو وموليير واختتم قوله بتوضيح أهمية دور الناقد المسرحي الذي لا يشترط ان يكون من أساتذة الجامعات و إنما من الضروري ان يتمتع بموهبة خاصة وحس فني وعلى دراية بالنصوص المسرحية وكيفية كتابتها والإخراج والتمثيل المسرحي إضافة إلى علمه بتاريخ المسرح المكتوب منذ اليونان حتى المسرح الحديث مع اطلاعه على القوالب المسرحية المستحدثة التي تظهر في العالم .

ندوة " دور القطاع الخاص في الحركة المسرحية "

أقيمت في معرض الكتاب و شارك فيها د. علي الراعي ، نبيل بدران ، د. نهاد صليحة و علي سالم.

قال الدكتور علي الراعي: –

سيداتي سادتي في البداية أحب ان أسجل ان طرفاً آخر كان ينبغي أن يتحاور معنا قد شاء أن يمتنع عن الحضور وهو ممثلو القطاع الخاص ولعل كلا له عذره الخاص ولكن لعل الأمر أنهم توقعوا أننا سوف نهاجم القطاع الخاص ، و القطاع الخاص هو قطاع عريق في الواقع ، وقطاع قدم خدمات كبرى للمسرح و حفر جذور و مسارب لقيام هذا الفن وهو ليس في حاجة إلى الدفاع عنه ويكفي ان نذكر الأسماء التي ترددت من أول يعقوب صنوع حتى الوقت الحالي خدموا المسرح بجهودهم الخاصة أو بجهود الجمعيات ، وضحوا في سبيل هذا تضحيات كبرى ويكفي أن نذكر فنانة فقيرة أمية كانت أسمها فاطمة رشدي علمت نفسها القراءة و الكتابة ثم تقدمت إلى حقل المسرح وكونت فرقة قدمت فيما قدمت روائع شوقي الشعرية . وينبغي ان نذكر أيضا أن المحامي عبد الرحمن رشدي قد ترك المحاماة وهي إذ ذاك مهنة محترمة و أحترف التمثيل ومن قبله تعرض محمد تيمور لغضب الخديوي لأنه شاء أن يصبح ممثلا بل أن توفيق الحكيم قد دخل ميدان المسرح قبل دخول الدولة إليه متخف تحت أسم مستعار أو تحت أسم

منقوص لأن المسرح إذ ذاك كان مهنة تجلب العار على المشتغلين بها ، ومع ذلك فقد صمد هؤلاء و صمد بالذات توفيق الحكيم قرابة أكثر من نصف قرن مدافعا عن المسرح كفكرة و ممارسة مدافعا عن ان يقوم بيننا مسرح يعبر عن ضمير الأمة و عن الناس وتحمل في سبيل هذا أذى كثيرا ، تحمل تجاهل و تحمل عزوفا عن المناصب الكبرى و تحمل اضطهادا بوضعه في دار الكتب جزء من حياته ، كل ذلك في سبيل أن يقوم مسرح في مصر ومن ثم في البلاد العربية.نذكر أيضا في هذا المجال جهود زكي طليمات الذي تحمل الكثير من العنت حين حاول أن يفتتح معهدا للفنون المسرحية و أغلق المعهد و أتهم هو في أخلاقه الشخصية.
القطاع الخاص أذن تسمية محدثة و ينبغي أن نتخلى عنها إذ شئنا أن نتحدث عن بدايات المسرح حتى الخمسينات.

قبل الخمسينات في سنة ١٩٣٥ تدخلت الدولة في حقل المسرح بإنشاء الفرقة التمثيلية التي أسندت أدارتها إلى الشاعر مطران وهذه قدمت روائع المسرح ومن ثم أخذت فكرة المسرح المحترم ، المسرح الجاد ، تنمو في ضمير الأمة ويستقر وضعها ولكن شاعت هذه الفرقة أن تلتزم بروائع المسرح العالمي المكتوبة باللغة العربية الفصحى ففصلت ما بينها و بين جمهور الناس لذلك تضاءل تأثيرها على المدى حتى انتهي بها الأمر إلى أنها انحلت.

الذي أريد ان أخلص إليه ان المسرح الذي نبغي ان نصل إليه هو المسرح الجيد ، والمسرح الجيد يوجد تحت أي لافتة لو قدم المسرح الخاص فنا جيدا فهو فن جيد سواء كان خاصاً أو غير خاص ، لو قدم مسرح الدولة فنا هابطا فهو فن هابط ولا ينفع في الدفاع عنه لافتة الدولة أو لافتة المسرح الجاد ، و المسرح الجيد هو المسرح الممتع أساسا الذي يقدم للجمهور متعتي الفكر و الفرجة في توازن فإذا لم يستطع الفنان أن يقدم هذا التوازن في عمل مسرحي ما فهو فاشل سواء رفع راية القطاع الخاص أو العام .

إذن لا معركة بيننا و بين القطاع الخاص ،و الذي يحدث الآن في قطاع المسرح الخاص في أسوء تعبيراته هو ابتذال لا يمكن ان يدافع عنه أحد حتى من الذين يعملون في القطاع الخاص الجاد ، لذلك أقول أن التفرقة ينبغي أن تكون بين الفن المبتذل و الفن الممتع الجيد و علينا أن نشجع كل من يستطيع ان يقدم الفن الجيد في أي مجال من المجالات سواء تحت أشراف الدولة أو تحت أشراف أفراد تحدوهم آمال كبرى في ان يقدموا النافع والمفيد في نفس الوقت.

كل ما هنالك ان ما يسمى بالمسرح الخاص يعتمد أساسا على الربح فلا يمكن لفرقة مسرحية ان توالي العمل إذا كانت تصاب بالخسارة ، ويكون الشباك عنصرا أساسيا في اختيار المسرحيات في القطاع الخاص.

و القطاع الخاص في العصر الحديث لم يكن دائما بالصورة المشرقة التي تقدمت بها الدكتورة نهاد صليحة وإذا نظرنا بعد ١٩٥٢ إلى ما كانت تقدمه فرق القطاع الخاص التي أضحت فيما بعد بيوتا فنية كما سمتها لوجدنا كثيراً من الإسفاف تقدمه هذه الفرق ، هذه الفرق قدمت مسرحيات أضرت بالرأي العام المسرحي و فتت مفهوم المسرح وقدمت نماذج سيئة منه معتمدة على الإضحاك الفج ، صحيح أنها وسعت من دائرة المتفرجين خصوصا حينما التحقت بالتلفزيون فيما بعد وصحيح أنها خرجت كثيرا من الممثلين الجيدين لا يزال بعضهم بيننا حتى الآن و أيضا كثيراً من المخرجين الذين خدموا المسرح.

لكن الحركة التي نباركها الآن التي تبدو كما لو كانت ترشيدا لنشاط المسرح الخاص ، لم تبدأ إلا متأخرا تستطيع أن نستثني بعض المسرحيات القليلة من مسرحيات القطاع الخاص تستأهل الوقوف عندها مثلا " سيدتي الجميلة " ،و " شاهد ماشفش حاجة " و " كعبلون " وهذه المسرحيات تستأهل أن نقف عندها وتستأهل ان ندافع من أجلها عن الجهد الفردي في ميدان المسرح وهذه استثناءات نقبل من أجلها ان ندافع عن القطاع الخاص شريطة ان يلتزم بالأسس الأولى و البسيطة لقيام مسرح وهي أن يكون مسرحا يخاطب عقول الناس و روحهم و يخاطب رغبتهم في احترام أنفسهم و احترام الكلمة المسرحية ، و رغبتهم في ان ينصرفوا إلى بيوتهم في وقت معقول حتى يستطيعوا ان يكونوا أفرادا منتجين في اليوم التالي.

لكن كل هذا يضحى به من اجل الشباك و من أجل أن التمويل في المسرح الخاص هو تمويل فردي عليه أن يعطي عائدا معينا و إلا فعلى النشاط المسرحي السلام.

هذا فيما يخص الوضع الحالي للمسرح ولكن المسرح الآن يمر بتغيرات كبرى ينبغي أن نشير إليها ، المسرح و الوضع المسرحي لم يعد جامداً عند قطاع خاص و قطاع عام ، قطاع يملكه الأفراد و قطاع تملكه الدولة بل حدثت تغيرات كبرى أهمها في رأيي قيام الدراما التلفزيونية ، ويلي قيام الدراما التلفزيونية البث التلفزيوني المباشر و إلى جوار هذا النغمة المقلقة الضارة التي تتردد بين الحين و الحين و التي تحاول تجريم الفن عامة و النشاط المسرحي بصفة خاصة.

لهذا يتعين على فناني المسرح بصفة عامة أن يلتفتوا إلى المخاطر التي تواجه "فن المسرح الحي " و التي إن لم تواجه فان هذا المسرح سوف يصاب بأضرار شديدة أولها ان المسرح الجاد الذي كانت تقدمه الدولة في الستينات قد انتقل إلى التلفزيون على شكل مسلسلات أقول المسلسلات الجيدة فقط ، وهذا تشبع رغبة المشاهدين الذين يعدون بملايين الملايين سواء في مصر أو خارج مصر وفي نفس الوقت تقدم زادا فنيا رخيصا ، وتقدم زادا فنيا في وضع مريح بالنسبة للمتلقين.

هذا من جهة ، من جهة أخرى هناك البث التلفزيوني المباشر وهذا سوف يوضع في بوتقة الفن في مصر و في البلاد العربية نماذج متقدمة فنية جدا عالية جدا ممتعة جدا من الفن المسرحي و سائر الفنون وهذه سوف تدخل في مجال المنافسة مع الفن المسرحي القائم الآن سواء كان خاصا أو يتبع الدولة.

فعلينا جميعا أن نعي هذا الدرس ، و على رجال القطاع الخاص ان يعوا هذا الدرس بصفة خاصة لأنهم لن يستطيعوا ان يستمروا فيما يقدمونه الآن من زاد مسرحي يستهدف إمتاع الجماهير و التسرية عنها و الحصول على ربح من الشباك فان هذه الإوزة التي تبيض ذهبا سوف تنتهي بان تكف عن الحياة أصلا.

سوف يتغير هذا الوضع ، و على هذا فرجال المسرح مطالبون بأن يتكاتفوا في القطاعين العام و الخاص لدعم الفن المسرحي الجيد أينما كان ، إلى جوار هذا فان استمرار المسرح المزيف ، سواء كان جادا أو مسفا الذي يقدم على جميع خشبات الدولة ما بين قطاع عام و قطاع خاص هذا الوضع سوف يعطي خصوم الفن و خصوم المسرح فرصة ذهبية للهجوم على النشاط المسرحي بوصف أنه نشاط مخل بالآداب و أنه نشاط يستهدف تفتيت لوحدة الأمة و الإساءة إلى روح الشباب إلى آخر هذا الكلام....

علينا إذن أن نعي هذا الدرس و أن نتكاتف لكي ندافع عن فن المسرح أينما وجد وذلك بأن يتقن كل منا عمله سواء كان مؤلفا أو ممثلا أو ناقدا أو صاحب فرقة أو رقيبا في إدارة المصنفات الفنية.

المسرح السياسي و التعريف الغائب بين كبار المسرحيين

في الندوة التي أقامتها اللجنة المصرية للتضامن الأفروأسيوي عن المسرح السياسي في مصر ، أختلف المسرحيون حول تعريف المسرح السياسي وان حدده الدكتور علي الراعي بأنه مسرح القضايا المصيرية.

حضر الندوة الدكتور علي الراعي ، أحمد حمروش ، سعد أردش ، عبد السلام محمد ، رجاء حسين ، سميحة أيوب ، أمينة رزق ، نبيل الحلفاوي ، حمدي أحمد ، علي سالم ، عبد الرحمن أبو زهرة ، حمدي غيث ، ونعمان عاشور

بدأ الدكتور علي الراعي كلمته باستعراض تاريخ المسرح السياسي على مر العصور ليصل إلى تعريف مجرد للمسرح السياسي بأنه مسرح مقاتل مشاغب لا ييأس و لا يهاب ، يسمع نبض الوحدات المصيرية فيستجيب لها من فوره ويطور نفسه إذا واجهته صعوبات ويتكبد وسائل جديدة ليجتاز عقبات التعبير.

و في وطننا العربي وقف المسرح السياسي بوضوح وقتالية ضد السلطات الاستعمارية ، وسلطات الاستغلال الداخلي ، ففي أوائل القرن كتب حسن مرعي مسرحيتين هما " عرابي" ، و" صيد الحمام " دافع في الأولى عن الزعيم أحمد عرابي ، وندد في الثانية بفظائع الاستعمار الإنجليزي في دنشواي ... وصودرت المسرحيتان.

ويصل الدكتور علي الراعي في ورقته عن المسرح السياسي إلى ان انضمام كتاب المسرح المثقفين إلى قضايا المصير ليس ظاهرة خاصة بأوروبا ففي وطننا العربي اندفع الكتاب إلى حضن المسرح السياسي في مصر ، ودافعوا عن المبادئ المشرفة في ثورة يوليو المجيدة و عبروا عنها ونقدوها وبصروها بأخطائها ، ولما حلت النكبة جعلوا يعملون النظر العميق في ظروفها و أسبابها ففي سوريا كتب سعد الله ونوس " حفلة سمر من أجل خمسة حزيران " ، وفي مصر كتب محمود دياب مسرحية " باب الفتوح " وفي تونس كتب عز الدين المدني سلسلة مسرحياته التي خصصها لفحص ونقد وتحليل ثورات العالم الثالث عامة ، وذلك بالإسقاط على الثورات لتاريخية التي قامت بها جماعات رافضة من شعوب الإمبراطورية الإسلامية ، فكتب عن ثورة الزنج ، وثورة صاحب الحمار ، وحلل عوامل ضعف العالم العربي في مسرحية " مولاي الحفضي" بينما شغل كل من ميخائيل رومان و الفريد فرج بالقضايا السياسية المصيرية في مسرحيات " الوافد ، وسليمان الحلبي " كما شغل ونوس بالثورات و مقدمات الحكم في مسرحيته الفاتنة " الملك هو الملك " كل هذا مرورا بجهود سعد وهبه و يوسف إدريس و علي سالم في مصر ، ويوسف العاني في العراق ، وعصام محفوظ في لبنان ،و محمد الماغوط في سوريا.

و يختتم الدكتور علي الراعي ورقته عن المسرح السياسي عن الأحداث الأخيرة التي تمر بها أمتنا العربية التي تطرح السؤال " أن نكون أو لا نكون " ، وأنه لا مفر من الإجابة بأنه لابد ان نكون ، وان المسرح السياسي هو الفن الوحيد

القادر على تجميع الجماهير و تبصيرها – ويشير – د. الراعي إلى جهود دريد لحام و محمد الماغوط في علاج القضايا العربية المصيرية من خلال رفع شعار الوجود العربي الواحد وهي تجربة سبق أن خاضها الفريد فرج و ميخائيل رومان و نجيب سرور و محمود دياب و نعمان عاشور و يطلق في النهاية صيحة: " إلى متى يطول صبرنا على موضوعات الترفيه أو التزييف أو التمييع و كيف نطمع في عودة المسرح العربي إلى ما كان له من مجد

و خلال مناقشة المسرحيين لورقة الدكتور علي الراعي أثار الفنان سعد أردش عدة تساؤلات ، هل وصف المسرح السياسي يمكن ان يؤدي إلى مسرح سياسي يدعو إلى التخلف ؟ و هل المسرح الذي يؤازر احتكار رأس المال أو الإقطاع يمكن ان يسمى مسرحا سياسيا كما في أوروبا ، وكيف أن الجماهير تؤازر المسرح المزيف الذي يدعو للتبرير و البعد عن مشاكل الجماهير بشكل سطحي مكتفيا بتمكن السياسة بالقناع الخارجي

ويبدأ حمدي غيث كلمته بالخلاف مع الدكتور علي الراعي في تعريف المسرح السياسي ، في رأيه ان كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة فأي مسرحية تتوجه إلى قضية اجتماعية أو سياسية مباشرة هي مسرحية سياسية .. فتناول قضية المرأة مثلا يعبر عن موقف سياسي للكاتب ، هل هو مع تقدمها أم تخلفها

و يتفق الفنان حمدي أحمد مع الدكتور علي الراعي في ان المسرح السياسي هو مسرح القضايا الكبرى المصيرية و معنى ذلك ان أي مسرحية لا يمكن ان نسميها مسرحية سياسية ما لم تتعرض للمشكلة بكامل جوانبها و بذورها و أسبابها و حلولها.

د.علي الراعي : في فترات الزهو القومي يزدهر المسرح
ندوة المسرح و المواطن المصري

هذا هو الموضوع الذي دعت إليه الجامعة الأمريكية في بداية موسمها الثقافي إلى عقد ندوة حوله شارك في الندوة الأستاذ الدكتور علي الراعي ، علي سالم ، نور الشريف و أدار الندوة د. حمدي السكوت الأستاذ بالجامعة الأمريكية في البداية تحدث الدكتور علي الراعي فقال: –

ان المسرح كفن حي يقوم على التواصل و التفاعل بين خشبة المسرح و الجمهور المتلقي ولا يزدهر – عادة – إلا في فترات الزهو القومي ، وقد شهد مسرحنا بعضا من ذلك في الخمسينات و الستينات حيث أدى المسرح واجبه و أقبل

عليه الجمهور ورغم حالة الانكماش الحالية للمسرح الجاد فان الجمهور لم ينصرف كلية عنه.

فالجمهور يشعر فقط ان الصيغة القديمة صيغة الخمسينات و الستينات لم تعد ملائمة أو مقبولة الآن ، وهو يقف متأهبا عند أبواب المسارح و على استعداد للإقبال و بحماس إذا وجد عرضا يرضي الذوق المعاصر و الدليل على ذلك ما تلقاه أعمال لينين الرملي و ما لقيته مسرحية منير مراد " منين أجيب ناس " من إقبال ، أما الصيغة الجديدة التي يبحث عنها و ينتظرها جمهور المسرح الجاد فان التوصل إليها ممكن وقد تكون من ملامحها تقلص دور الكلمة لتصبح مجرد عنصر من عناصر العرض المسرحي .

يدعم ذلك ويؤكده أن العالم بأكمله و ليست مصر فقط تشهد بلبلة فكرية عظمى.

و أضاف الفنان نور الشريف .. ان هناك عوامل أخرى خارج الحركة المسرحية تؤثر عليها بالسلب منها غياب المشروع القومي وافتقاد الزهو الذي تحدث عنه الدكتور الراعي.

الوضع الراهن للمسرح العربي
محاضرة ألقيت في ندوة أقيمت ضمن الموسم الثقافي لإدارة الثقافة والفنون
وزارة الإعلام – الكويت –

سيداتي وسادتي: –
أتحدث في هذا المساء عن الموقف الراهن للمسرح العربي من خلال نقاط أربع.

النقطة الأولى هي المسرح العربي و الجمهور: –

زاد وعي الكتاب كثيرا منذ الستينات منذ أن اكتشفوا بصفة شبه مفاجئة ان مسرحهم الذي ينتجون مسرح مجلوب مستعرب و ليس عربيا فأخذوا يفتشون في لهفة عن محتوى عربي و شكل عربي و هوية عربية لمسرحياتهم فكانت التجارب الناجحة التي نعرفها جميعا تجارب الصديقي في المقامة، و يوسف إدريس في كوميديا السيرك و الفريد فرج و سعد الله ونوس في استلهام ألف ليلة و محمود دياب في استخدام السامر و المرتجل في بعض أعماله إلى آخر سلسلة التجارب القائمة على التراث.

وقد كانت هذه التجارب بمثابة محاولة للتعبير عن الذات أولا و الامتداد بفن المسرح إلى جذوره الأصلية ولكنها ، لو دققنا النظر ، كانت أيضا محاولة واضحة للوصول إلى الجمهور العريق ، ذلك ان كتابنا المحتفين ، قد تبينوا، فيما تبينوا، أنه رغم قيام حركة مسرحية نشطة و رغم دعم الدولة و رعايتها للمسرح في كثير من أجزاء الوطن العربي لا تزال هناك فجوة واضحة بين الجمهور العريض و فن المسرح سببها في الأساس ان المسرح العربي الحديث قد ولد ولادة خاطئة أعلن والدوه علنا أو ضمنا أنه ليس له جدود ولا جذور و أنه فن مستورد من الغرب فأداروا بهذا ظهورهم للوجدان العربي وما استقر فيه من ممارسات و أشكال مسرحية فأدار الجمهور لهم بدوره الظهور ورد عليهم بقلة الإقبال .

وهنا أتوقف لأقول ان المأزق الحقيقي للمسرح العربي يكمن في هذا المنعطف بالذات فشله في ان يصبح مسرحا جماهيريا رغم استكماله لكل أطقمه الفنية من كتاب مؤديين و فنيين و رغم حسن نوايا الجمهور المسرحي و رغم وجود إمكانات كبيرة لنشر الفن المسرحي بين الناس لم تكن متاحة للرواد الأوائل مثل أجهزة النشر الجماهيرية الصحافة و الإذاعيتين المسموعة و المرئية وصندوق الفيديو و هي جميعا في الأساس أجهزة محايدة تعطي من الخير أو الشر ما يلقن لها و ليست أبدا و لا بالضرورة أجهزة معادية للفن المسرحي كما يقوم في وهم البعض.

مشكلة المسرح العربي في هذا الصدد هي كيف يتوجه إلى الجمهور العريض والطريق إلى هذا الجمهور حافل بالعقبات:

- بعضها من صنع المسرحيين أنفسهم مثل الاستعلاء على التراث و الاستهانة بفنون الفرجة و طرق الموضوعات المجردة و الاعتقاد الخاطئ أن المسرح موهبة و حسب ليست صنعة أيضا يتحتم على الفنان المسرحي إتقانها.
- بعضها الآخر كان نتيجة جانبية لهذا الخطأ في الاقتراب من فن المسرح.
- و أهمها قيام المسرح الاستهلاكي بكل صورة لسد الفراغ الذي خلفه المسرح الجاد ، و تدفق الأموال على هذا المسرح من قبل المتاجرين بفن المسرح من أصحاب الأموال الطائلة و البطون المتخمة و العقول الخاوية هؤلاء اندفعوا كالإعصار المدمر يمولون المسرحيات الاستهلاكية الهزلية و يرفعون من شأنها بالدعاية المتصلة و باستخدام نجوم الشباك وبالعرى والجنس وساعدهم على بلوغ الرواج الكبير الذي حققوه لأنفسهم انهم على عكس المسرح الجاد لم يهملوا مفردات المسرح الشعبي التراثي بل استخدموها استخداما ذكيا في مسرحهم ومن ثم قام **الاراجوز** البشرى و ثنائي **القراقوز** التركي الفكاهي

المكون من الذكي و الغبي وقامت الأغنية والرقص والاستعراض وباقي فنون الفرجة بخدمة الشباك والترويج للفن الاستهلاكي التخديري الذي اصبح ينافس المهدئات والمنومات في طلب الجمهور له.

- وزاد من سوء الوضع ان السياسات التي تقوم عليها أجهزة النشر الجماهيري التي سلفت الإشارة إليها تأخذ هي الأخرى في الأساس بمبدأ ان أجهزتها إنما تقوم على ترفيه عن الناس وليس على حفزهم على التفكير والتأمل ثم الاتجاه إلى المطالبة بالتغير ومن ثم حرصت هذه الأجهزة الحرص كله على تكريس الفن المسرحي الهازل وعلى أن تدعو له وتعرضه وتسجله وتحفظ التسجيلات بين حبات عيون أقسام الأرشيف كأن هذا الفن هو أقدس المقدسات ونتج عن هذا ان تحولت أجهزة النشر الجماهيري من إمكانات تحمل الخير إلى أفعال تحمل الشر للمسرح في معظم طياتها . ورغم أن هذه الأجهزة ساعدت منذ البداية على توسيع قاعدة المسرح و الوصول به إلى أماكن نائية من الوطن العربي ما كان يقدر لها لولا تسجيل التلفزيون و الفيديو أن تعرف فن التمثيل من الأساس رغم هذه الخدمة الأولية فأن سعار الهزال و سعار الكسب السريع و الرغبة في الاتجار ولو في الممنوع و الحرام ما لبث ان حول هذه الخدمة المحدودة إلى لعنة لاشك فيها تشهد على فداحتها أفلام سينمائية و تسجيلية تلفزيونية و فيديوية أنتجت في مراكز بعينها من الوطن العربي و أصبحت توزع على نطاق واسع مخدرات فنية لا تقف في طريقها كمائن الشرطة ولا حملات التفتيش ولا العقوبات الرادعة وهي بعد هذا أخطر من المخدرات و اشد فتكا.

كان هناك أذن طريقان للوصول إلى الجماهير: –

* الأول: **متأن باحث فاحص مبنى على أساس** و قد سار فيه المسرح الجاد في الستينات وكان جديرا ان يؤدى في غضرنه إلى نتائج إيجابية كثيرة لولا نكبة الهزيمة وما تلاها من إحباط فظيع بكثير من الآمال العربية المشروعة.

* و طريق ثان: كان اندفاع المسرح العربي إليه هو ذاته علامة مرضية من علامات الهزيمة **وهو المسرح الاستهلاكي** المدعم لنظريات خاطئة من قبل العاملين في حقل الإعلام و المساند كاميرات التلفزيون و سهولة تسلل صندوق العجب الحديث "الفيديو" إلى كل بيت.

و هنا ينبغي أن نقف لحظة لنسأل هذا السؤال الهام: –

ما هي مسئولية الجمهور في هذا الذي يحدث اليوم على الساحة المسرحية؟ ألا يعتبر الجمهور هو المسئول بوصفه الممول و المشجع الحقيقي لهذا الفن الهازل؟

أم مـن الواجـب إلا نشركه في المسئولية مع الذين نجرمهم ، (أم نقول أن هذا الجمهور لا ذنب له فيما قدم له).

ان جمهـور المسـرح يكون عادة ذكي و لماح و منطقه الإقبال على الفن المسرحي الهادف ولكنه على الأقل يجد متعة واضحة فى المسرح الاستهلاكى الذى اسـتغل مفـردات مسـرحية كـثيرة لصيقة بوجدان الناس ، ولكن إذا قدمت لهذا الجمهور مسرحاً عابس الوجه أو شعبيا مزيفا أو مقلدا في غير براعة لفن المسرح الاستهلاكي فأنت تضر المسرح الجاد و تدفع الجمهور إلى المزيد من الاقتراب من المسـرح التجارى. ويزيد من تعقيد المشكلة إنه قد كان على مر العصور فئات من الجمهـور لا تطلب من المسرح إلا المتعة و حسب ليس عندنا نحن العرب فقط بل و في بلاد أخرى أطول منا فى تاريخ المسرح و اكثر تجربة.

تـورد الـروائية الإنجـليزية فاني بيرني من كتاب القرن الثامن عشر في روايـتها (افيلينا) جزء من حوار دار بين اثنين من متفرجي المسرح ، قال أحدهم للآخـر: هل تأتى لتشهد مسرحية دون أن تـعرف ما هي؟ فأجاب الآخر : نعم يا سيدي أفعل هذا و في مرات كثيرة ،أنا لا وقت عندي حتى اقرأ المعلومات الواردة فـي الـبرنامج الـذي يوزع على النظارة إنما أذهب إلى المسرح لأقابل أصدقائي لأثبت لنفسي أني حي بالفعل.

فهـذا النوع من المتفرجين يسعى إلى الاستئناس و لا يرى في المسرح إلا انه مناسبة اجتماعية و من السهل شجب هذا الفريق من الناس غير أنهم في الحقيقة غيـر ملومين إنما الملوم هو من لا يستغل فيهم هذه الحاجة إلى دفء اللقاء بالناس و يبني عليها فنا مسرحيا جيدا.

فـي الواقع ان هذا الحوار يثبت بصورة قاطعة ما الذي ننادي به في كل مناسـبة من ان **الميزة الوحيدة التي تميز المسرح الحي من المسرح المسجل هو هـذا الـدفء الإنساني و حاجة الفرد إليه بصفة تتناسب تناسبا طرديا مع ازدياد ميكنة كل شيء.**

فالمسرح الحي أصبح ضرورة قصوى للناس مثلما ان مباريات كرة القدم أصـبحت غـذاء يوميا لهم ، العرض المسرحي الحي يشارك مباريات الكرة في ميـزة ثميـنة يـتيحها للمشارك فيهما وهي تمتعه بلقاء البشر بالبشر وقدرته على المشـاركة الفعالـة في الأحداث و العمل على رفع أو خفض قيمتها بالاستحسان أو الاسـتهجان وإمكان التعبير عن الذات بالصوت العالي و الصوت الخفيض ثم متعة مـتابعة تغيـر مسـتوى الأداء المسرحي أو الرياضي بين عرض وعرض ، على

عكـس المسـرح المسـجل والمـباراة المسجلة التي توقفت فيها الحركة وجمدها الشريط.

وكمـا ان جمهـور المسـرح يتفاوت في نوعياته كذلك تتفاوت عروض المسـرح التجارى وقد مال بعضها بذكاء شديد إلىٰ استخدام القصص الواقعية التي أنبتتها البيئة أو النصوص العالمية التي يمكن وضعها في قالب محلي مادة لعروض مسرحية ناجحة مثلما حدث في (سيدتى الجميلة) و (ريا وسكينة) و(الزيارة) وهى كـلها مسرحيات اعتمدت الصيغة المسرحية الأثيرة لدى الجمهور من الجمع بيـن مسرح الكلمة والرقص والغناء والموسيقى وقامت على أساس من نص عالمي ذي موضوع محدد أو قصة حدثت بالفعل وتركت أثرا غائرا فى الوجدان الشعبي .

النقطة الثانية التي أتناولها في هذا الحديث هي :

المسرح العربي والدولة

كتبت ذات مرة أقول ان النص المسرحي العربي لا يقول الحقيقة أو يقولها و فمـه محشو بالخرق المسكته ، أو يقولها مخلوطة بماء كثير أو يحاول ان يقولها ويداه مكبلتان وعين السلطة ترقبه وقلم الرقيب لا يكتفى بالحذف بل يتجه أيضا إلى الإضـافة ربمـا على سبيل دفع التهمة عن الرقابة بأنها تبتر ولا تخلق ان الرقيب يشـارك الكـاتب العـربي كـتابه نصوصـه يقترح لها خواتيم مغيرة ويبدل في الشخصـيات ويلوى عنق الأحداث ويزيف من كلمات الرسالة فان استحال بعد هذا كلـه ان يحقـق الرقيب غرضه فهناك حظر التمثيل تماما أو التضيق عليه فى دار عرض واحدة والتقليل من أيام العرض ومنع أذاعتها في الإذاعتين.

وقد تفاوت موقف كتاب المسرح من السلطة تفاوتا واضحا: –

* بعضهم زود نفسه برقيب داخلي من صنع أنفسهم وجعلوا يكتبون بوحي من هذه الـرقابة الذاتية وغيرهم اختاروا الطريق الأسهل وهو مهادنه السلطة وترديد الآراء المطروحة في السوق

والبعض الثالث قرر ان يتحدى السلطة بنصوص يعلم هو مسبقا أنها لن تجاز، فعل هذا جريا وراء بطولات شعبية لا تؤهله لها قيمة فنه المسرحي

* والقلة القليلة أثرت الصمت بديلا من إهدار دم فكرها منها .

ووراء هذا كله تقف حقيقتان هامتان : –

أولهمـا ان الفن المسرحى بطبيعته ونشأته فن متفجر لأنه يتوجه إلى الناس توجها مباشرا **والحقيقة الثانية** ان السلطة تنظر إلى المسرح بالذات نظرة تخوف وتشكك و يتروح موقفها منه بين العداء والحذر الشديد ومحاولة الاحتواء أو الحظر.

وفى تاريخ مسرحنا العربي وقائع تبين مدى تخوف السلطة من المسرح ، فــي مصــر المملــوكية لم يسلم حتى خيال الظل من المطاردة والمنع وفى التاريخ الحديــث لهــذا المسرح أنباء عن القبض على فنانى مسرح ووضعهم في السجون وأقفــال دور العرض بل ومنع فنان المسرح من مزاولة مهنته كلية كما حدث للفنان المصرى يعقوب صنوع الذى صادر الخديوى إسماعيل مسرحه من الأساس.

وقــد كــان المنــتظر أن يظل هذا الموقف المتأزم على حالة لمدة ليست بالقصيرة لولا ان طرأ على الموقف عامل هام هو ظهور صندوق الفيديو ، ان هذا الصــندوق الســحري قد جعل فى الإمكان ان يقيم كل منا لنفسه مسرحا خاصا في بيته ودارا خاصة للسينما ولباقى فنون الأداء وألوان الأدب ولهذا نسف مبدأ الرقابة مــن أساسه ولم تعد الدولة في أي بقعة من بقاع العالم قادرة على التحكم فيما ينتج فــي هــذه الحقول الفنية والثقافية ففي الإمكان دائما ان يمثل فريق ما شاء ويسجله ويوزعه علنا أو خفية في وطنه الأصلى أو خارج هذا الوطن وقد حدث هذا بالفعل ووصــل إلى حدود الخطر في حقل التسجيلات الصوتية على شرائط الكاسيت فان الدولــة عجزت تماما عن التحكم في هذه التسجيلات أو رقابتها بأية طريقة ولم يبق أمامهــا إلا ان تعامــلها معامله المخدرات وتسلط عليها أجهزة الملاحقة وهذه تنجح مــرة وتفشل مرات ، أما في حالة التسجيلات المرئية فان الخطر يتضاعف مرات كثيرة.

ومعــنى هذا بالنسبة لنا ان محاولة السلطة احتواء فنون الأداء أو التضييق عــليها أو حظــرها كــلية لــم تعد ممكنة و البديل الوحيد من قيام فن شجاع جرئ متبصــر يخاطب العقول و الأرواح قبل الأبدان هو قيام ذلك الفن الشائه الغائر في الخطيئة المؤدى إلى انهيار، ليس انهيار الأفراد وحسب بل انهيار الأنظمة أيضا.

وإذن فــلا معنى لنا جميعا في سائر الوطن العربي في ان نزيح جانبا هذه الحشــود مــن الشــكوك و الأوهام التي تكتنف موقف السلطة من الفنان المسرحي وموقــف هذا الفنان من السلطة وان نتعامل جميعا على أساس من الاقتناع التام بأن الفــن ضــرورة للإنسان كضرورة الغذاء له تماما وانه ليس في الإمكان مطاردة الفن أو إلغائه وان من مصلحة الدولة والفرد معا ان يقوم فن صحي جرئ و خلاق لا يدعــوا إلى المخدر الذي تعمل أجهزة البث الجماهيري الآن على بثه بين الناس بحسبان ان هذا المخدر ادعى إلى الأمن وأوفر للراحة.

إن الفــن المخدر يسلم إلى موقف شديد الخطورة ليست اللامبالاة وحدها- عــلى خطــرها الكبير- أهم عناصره بل افدح منها بما لا يقاس ان ينبت بيننا فهم زائــف للحرية الفردية تمثل مؤخرا في ظاهرة مؤسفة هي ظاهرة الشباب المخنث

التي نبتت ليس من أسفار المتعة إلى البلاد الغربية و حدها بل ولا حتى من الأفلام الــتي تحمــل فنون الأداء المشبوهة وإنما أولا و قبل كل شئ من الخواء الروحي الــذي يعــاني منه هذا الشباب و الذي دفع بهم إلى معتقدات شاذة استطاعوا بها أن يخدعوا أنفسهم و يجدوا للحياة الصحيحة بدائل هزيلة و مدمرة في آن واحد.

وهنا تدخل دائرة الضوء **مشكلة حرية التعبير** ، ولا بديل لهذه الحرية أبدا و لا مكــان لغيــرها إذا أردنا حماية أنفسنا من أعدائنا الكثيرين المتربصين بنا في الخارج و الداخل.

فــي جو من حرية التعبير تتفتح عقول الناس وتستوي طرق تفكيرهم فلا يعود من السهل خداعهم أو تحريضهم أو إقناعهم ان الشر هو ايسر الطرق إلى الخير.

ولكــن لــنفهم جميعــا- نحن المشتغلين بفن المسرح والمنشغلين به - ان الحــرية ليست مجرد كلمة تقال وإنما تعنى الحرية ، الشعور بالمسئولية أيضا ففي الوقــت الذي نقول فيه نريد حرية التعبير يجب ان نسأل أنفسنا فورا: **حرية التعبير عــن ماذا ؟ ومن ثم يجب ان يكون لمسرحنا العربي منهج واضح يسير عليه** فقد نشــأ هــذا المســرح فــي أحضان الشعب وعبر دائما عن قضاياه ووضع طوائفه المختــلفة عــلى الخشبة و منحها حق التعبير عن أمالها والامها وتوجه بهذه الآمال والآلام إلى ضمير الأمة والى عطف خيرة بنيها . حارب المسرح العربي في ايامه الصــاعدة الاستعمار الخارجي والتسلط الداخلي وأخذا بأيد المحرومين والمأزومين والممــنوعين وعبر عن تعاطفه غير المحدود مع السلطة الوطنية أيام الاستعمار ولم يقصــر فــي تبصير هذه السلطة و ترشيدها وتوضيح العقبات التي تكتنف طريقها ونقدهــا نقــدا بــناءا وذلــك بعد ان تحررت الأوطان العربية من ربقة الاستعمار فأستحق المسرح العربي بهذا تقدير الوطن واستأهل ان تحفل به السلطة وان توسع لــه فــي الحماية وفى الدعم المالي ولا تبخل على فنانيه بالانتشار ولا ان تغمطهم حقهــم فــي أن يشــاركوا فــي القيادة الثقافية والفنية من ثم والسياسية من مقدرات بلادهم .

النقطة الثالثة هي عن : المسرح العربي وقضية الانتشار .

ليســت حــرية التعــبير وحدها وافتقادها في كثير من الأحيان هي العقبة الوحيــدة في مسرحنا العربي في الوقت الراهن وانما هي فقط أهم العقبات غير ان هناك عقبات أخرى لا يمكن السكوت عليها **أولها قضية الانتشار واقصد بالانتشار هــنا الامــتداد عــلى النطاق القومي في البلد العربي الواحد وعلى نطاق الوطن العــربي الكبير بكاملة والوصول إلى إسماع الناس وأبصارهم في العالم كله فيما**

يلي هاتين المرحلتين وحجر الزوايه في قضية الانتشار هذه هو ما سبقت الإشارة إليه من ان المسرح العربي المعاصر قد ولد ولادة غير طبيعة تقدم وصفها أدت إلى قيام وبقاء فجوة غير قليلة بينه وبين الجماهير وقد زاد من حدة الأزمة هنا المشكلة المزمنة **مشكلة ازدواج لغة الحوار وتردده بين الدارجة والفصحي** ويلحق بهذا الوجه من وجوه المشكلة ان النص العربي سواء كان فصيحا أو دارجا إنما يخرج العالم غير العربي في لغة قليلة الانتشار ويأتي وليد ممارسة مسرحية مضيق عليها ومطاردة ومتقطعة ومن ثم قليلة الرصيد بالإضافة للأمراض الأخرى التي تعانى منها الثقافة العربية عامة من ازدواجية النظرة والحيرة الشديدة بين الماضي والحاضر ، ومعنى هذا ان المسرح العربي محكوم عليه في الوقت الحاضر على الأقل ان يقبع داخل حدود البلد العربي الواحد بل وفي أرجاء العواصم والمدن الكبرى فقط في كثير من الأقطار العربية وان يسعى جاهدا إلى الامتداد القومي والانتشار في حدود الوطن العربي .

وهذه عقبات لن يتسنى التغلب عليها إلا إذا زاد حجم التفاعل بين أجزاء الإقليم العربي من جهة والوطن العربي ككل من جهة أخرى وذلك عن طريق ازدياد الزيارات المسرحية المتبادلة للفرق المسرحية وللأفراد المسرحين سواء على شكل مهرجانات أو مسابقات أو زيارات مفردة أو بعثات للتدريب والتدرب .

كذلك يجب العودة مرة أخرى إلى شعار أطلقناه وعملنا جاهدين على وضعه موضع التنفيذ في الستينيات وهو توسيع رقعة الفن المسرحي برفده بفنون الأداء الأخرى الغناء والرقص الشعبي والموسيقي وكوميديا السيرك والتمثيل الصامت والرقص الكلاسي مما يؤدى إلى دعم مسرح الكلمة في حالة استخدام هذه المفردات الفنية داخل العمل الدرامي ، وان كان من الواجب أيضا ان تقوم فرق مستقلة لكل من هذه الفنون توسع القاعدة الجماهيرية للمسرح وتجذب إليه نوعية جديدة من المتفرجين ويجب ان يصاحب هذا كله **إعادة تدريب الممثل على أساس فن الأداء الشامل** الذي يعمل على استخدام الجسم البشري كله وليس الصوت وحدة أداة للتعبير، يضاف إلى هذا ضرورة الاهتمام **بإدماج فن المسرح في وجدان الأمة بتعريف الأجيال الجديدة به في جميع مراحل التعليم** وبطرق تتناسب مع مقتضيات كل مرحلة والكف عما يسود الأوساط التعليمية والتربوية الآن من رأي بأن المسرح لهو ومضيعة للوقت ولا مجال له في حقل تنشئة المواطن وتربيته وتثقيفه . ثم تقوم ضرورة ملحة **للنظر في مناهج التدريب والتعليم في معاهد فنون المسرح لتصحيح مسارها الحالي** فان بعض منها لا يزال يعتبر المسرح الغربي

هو الفن المسرحي الوحيد الجديد بالاعتبار مهملا في هذا ليس مسارح أسيا و أفريقيا وأمريكا اللاتينية وحسب بل والأدب المسرحي العربي ذاته .

ولا يقتصر إهمال الأدب المسرحي العربي أو الغض من أهميته على معاهد المسرح وحدها بل يمتد إلى أقسام الأدب العربي في الجامعات وبعضها كان إلى وقت قريب لا يدرج الدراما بين مناهجه بأعذار متباينة تتراوح بين عدم الإيمان بوجود أدب مسرحي عربي ذي شأن وعدم توفر من يقومون بتدريس هذا الأدب لطلاب الجامعات **ويفيد كثيرا في هذا دعم الاهتمام بالأدب المسرحي في صفوف طلاب الجامعات** ان تقوم فرق التمثيل المسرحية حيث لا توجد في جامعة بعينها ويزداد الاهتمام بما هو قائم منها بالفعل في جامعات أخرى وأن يعاد التخطيط لها بحيث تكف عن محاكاة المسرح الهازل وتنصرف إلى مسرح يليق بمستوى الجامعات .

النقطة الرابعة والأخيرة هي :

المسرح العربي والعين المبصرة والذاكرة الواعية

أما عين المسرح المبصرة فهي **الناقد المسرحي** وذاكرة المسرح الواعية هي **سجله المحفوظ** وقد استطاع المسرح العربي ان يكون على المدى أطقما بشرية كثيرة وموهوبة في حقول التأليف والتمثيل والإخراج وعناصر التجسيد الأخرى وتعذر عليه حتى الآن ان يفرز الناقد المسرحي الحق وليس الذنب في هذا ذنب المسرح العربي فان نقص **الناقد المسرحي في وطننا العربي** هو أحد مظاهر النقص في النقد الأدبي والفني بعامة كما ان هذا النقص موجود أيضا والى حد واضح في البلاد التي سبقتنا بكثير في ميدان الممارسات المسرحية ذلك ان الناقد المسرحي عمله شديدة الندرة لكي يصبح المرء ناقد مسرحياً ذا جدوى ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ، ينبغي ان يكون ممثلا وكاتبا مسرحيا ومخرجا وبالطبع متفرجا واعيا وعليه ان يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة أي من وجهة نظرا الطاقم الفني المسرحي ووجهة نظرا الجمهور وعليه أيضا ان يتسلح بثقافة واسعة في حقل تخصصه وحدة إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة هي تاريخ الممارسة المسرحية المعروفة ، دع عنك باقي فروع المعرفة البشرية وفيها الكثير مما يهم الناقد المسرحي ويعينه على صدق الحكم. والناقد المسرحي بعد هذا كله اشد ما يكون احتياجا إلى شئ ثمين لا تخلقه معاينة المسرحيات ولا التثقف بثقافة مسرحية ولا حتى ممارسة التمثيل والإخراج كما هو الحال عند بعض نقاد المسرح وأشهرهم و أنضجهم على الإطلاق هو الناقد اريك بنتلى صاحب

المؤلفات العديدة والمحاولات الهامة في هذين الميدانين هذا الشيء الثمين ، هو البصيرة ، الحس المرهف الذي يستطيع الناقد المسرحي بفضل منه ان يقرا نصا ما قراءة تجسيد فإذا شخوص المسرحية تتحرك أمامه وتتكلم فإذا هو قادر على الحكم على النص وتقرير ما إذا كان قابلا للتجسيد أم لا وإذا هو مقرر منذ البداية نوع التناول الذي ينبغي ان يتناول به المخرج والممثلون النص الذي بأيديهم .

الناقد المسرحي عنصر نادر بالفعل ، وكل ما نقوم به الآن في هذا الحقل هو اجتهاد من يؤمن بالمثل القائل : " ما لا يدرك كله لا يترك كله" ومن ثم نقوم بدراسة المسرحيات ونتتبع حركتها الموسمية ، وننتظر إليها أملين أن يقوم بيننا الناقد المسرحي الذي تقدمت مواصفاته وفي انتظار هذا اليوم السعيد علينا أن **نهتم بالنقد و النقاد و أن نوسع لهم العطاء المعنوي و المادي معا** وأن نجعل من عملهم شيئا مجزيا حقا فلا أعرف ميدانا ثقافيا حق الكاتب فيه مغموط قدر الناقد ، فهو إذا حكم نجد من يشجب حكمه و يتهمه بالغرض سواء كان الحكم في صالح العمل أو ضده وفي تاريخ المسرح نقاد تعرض بعضهم للضرب المبرح كنقد عملي للنقد الذي تقدموا به.

و علينا كذلك ان نحارب ظاهرة غير صحية منتشرة في أرجاء العالم العربي و هي التناول السطحي المتعجل للعمل المسرحي خاصة على صفحات الصحف اليومية ان بعض هذه الصحف لا تقدر أو لا تريد أولا تأبه بان يكون النقد فيها موضوعيا محترما وذا أصول فنية معروفة فهي تعهد للمبتدئين أو ناقصى القدرة الثقافية و الحسية بمهمة الكتابة في النقد غير أبهه للنتائج طالما ان الفراغ الأبيض المخيف الذي يواجه المشرفين عليها كل يوم سوف يمتلئ بسواد الحروف. وسوف يعين ان يعتدل ميزان النقد عندنا أن **يثبت صدور المجلات المسرحية و يتصل و تخرج للناس ألوان أخرى من متابعات النشاط المسرحي مثل القوائم البيبلوجرافية للمسرحيات** وعندنا منها الآن مطبوعان كبيران هما موسوعة المسرح المصري البيبلوجرافية للدكتور رمسيس عوض ومعجم المسرحيات العربية والمعربة فيما بين أعوام ١٨٤٨ إلى ١٩٧٥ ليوسف أسعد داغر **ولكن هذا يظل جهدا ناقصا حتى تأخذ الجهات الثقافية المعنية مسالة التوثيق المسرحي مأخذ الجد** والذي حدث حتى الآن ان أقدم مركز للتوثيق العربي وهو الموجود في القاهرة لا يزال بعد قرابة ربع قرن يستصرخ وزارة الثقافة ان تعنى بأمره فتمنحه المقر الثابت وتصون مخطوطاته ووثائقه وباقي مقتنياته من الضياع أو التآكل و

كلها لا تعوض و تقدر بثمن والغريب ان أحدا من وزراء الثقافة في مصر على اختلاف توجهاتهم لم يلتفت إلى هذه الناحية التفاتا كافيا والسبب في هذا أننا في بلادنا العربية لا نؤمن بأهمية أن يكون لنا ذاكرة ليس في المسرح فحسب ولكن في ميادين أخرى كثيرة ولهذا فنحن ثقافيا نولد كل يوم نولد في الفجر ونختفي عند مغيب الشمس لنعود لنولد من جديد فنحن في حالة طفولة دائمة.

من أجل هذا ظللنا السنوات الطوال نتحدث عن إصدار موسوعة عربية و دليل قومي للشخصيات الهامة ومتاحف ومراكز توثيق للمسرح و رجاله و نسائه و تمر الأيام و لا شئ من هذا يتم.

ان الاهتمام بأن يكون في المسرح مراكز توثيق هو الاهتمام بأن يكون لنا ذاكرة مسرحية وتاريخ إن الاهتمام بما تم من عمل في الماضي هو المؤشر الأقوى لترشيد العمل وقيادته في الحاضر والاستعانة به لاستشراف المستقبل وقديما قيل من لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل

وشكرا،،،

الباب الثالث

الجزء التذكارى

قالوا عن الدكتور على الراعى

كلمة الدكتور أحمد علي الراعي

السيدات والسادة :

مساء الخير ،

أود في البداية باسم أسرة الدكتور علي الراعي أن أشكر الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلي للثقافة والفنان محمود الحديني مدير المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية ، علي تفضلهما بالدعوة لهذه الندوة المقامة لتأبين والدي الدكتور علي الراعي .

كما أتوجه بالشكر لكل الذين تفضلوا بالحضور اليوم وإلي كل المثقفين اللذين أوضحوا في مقالاتهم وأحاديثهم الدور الذي قام به الدكتور علي الراعي في خدمة الثقافة المصرية والعربية علي مدي نصف قرن .

يصعب علي في كلمات قليلة التعبير عن مدي الخسارة التى أشعر بها بعد رحيل والدي ، فلقد كان أبا عطوفا وكان مرجعا لي وللأسرة في كل أمور حياتنا وكان أيضا صديقا عزيزا سأفتقده كثيرا وسأفتقد المناقشات التى كانت تدور بيننا في المواضيع السياسية والثقافية المختلفة .

كان والدى في حياته بسيطا زاهدا بعيدا عن المظاهر والتفاخر والجري وراء الماديات .. بل كان يشعر بالأسي وهو يري كيف تجرف الماديات كل شيء جميل في الحياة .

كان أبى مشغولا إلي جانب الأدب بقضايا الوطن مهموما بها متصديا للمظاهر السلبية بكل جسارة حتى أننا كنا نخشي عليه وهو في سنه المتقدمة أن يناله الأذى .. ولكنه كان دائما يتمسك بقول الحق ويأبي الصمت .

وقد كان عمل والدى كناقد عملا شاقا ومرهقا وكان يقضي الساعات الطويلة في القراءة وكان يشكو من أن كثيرا من الناس لا يقدرون تلك المهنة فقد كان الناقد في رأيه نوعا نادرا من الناس ينبغي أن يكون موسوعي المعرفة ، صادق النظرة ، متحليا بقدر كبير من الإيثار ، ينبغي أن يعمل من أجل الغير وأن يقنع من الجهد المضني بالعائد الأدبي القليل والمردود المادي الأقل وعليه كذلك أن يواجه أخطار المهنة التى تتمثل في أنه يخلق لنفسه أعداء في كل مرة يحاول أن يقول الحق .

ومع كل هذا كان أبي سعيدا في عمله وكانت سعادته الكبرى في اكتشاف المواهب الشابة والإشادة بها مؤمنا بمسئولية الناقد تجاه تلك المواهب ودوره في توفير المناخ الملائم لإيناعها وتفتحها .

ومن أجل تدعيم مهنة النقد فإن أسرة الدكتور / علي الراعي بصـدد الإعلان عن جائزة سنوية باسمه تقدم لأحسن دراسة نقدية لشـباب النقـاد ، وذلك في مجال المسرح والرواية سيعلن عن شروطها ونظامها فـي ذكـرى مولده في السابع من أغسطس القادم .

مـرة أخرى أتوجـه بالشـكر لجميع الحاضرين ولصاحبي الدعـوة الدكتور جابر عصفور والفنان محمود الحديني وللقائمين علي الدار المضيفـة مكتبة القاهرة الكبرى .

شكرا لكم ،،،،،

مقتطفات من كلمات لبعض الأدباء والنقاد في حفل التأبين الذى اشترك فـي إقامته المجلس الأعلي للثقافة والمركز القومى للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية يوم ١٩٩٩/٢/٢٨ بمكتبة القاهرة الكبرى .

وقد حضر الحفل والقى الكلمات الأستاذ الدكتور / عبد القادر القـط، الأستاذ / سعد أردش ، الأستاذ / محمود أمين العام ، الأسـتاذ / فـاروق شوشة ، الأستاذ / محمود الحدينى ، الأستاذ / كامل الزهـيرى ، الأسـتاذ طاهر أبو زيد ، الأستاذ / علي خليل ،والكثير من الأدبـاء والنقـاد ومـن الأسرة الدكتور / أحمد على الراعي .

كلمة الأستاذ / محمود أمين العالم

الزميلات والزملاء .. الجمع الكريم

على جلال الإبداع الروائى والمسرحى في حياتنا الثقافيـة والعربيـة وعلى رفعة وعمق ما بذله العزيز الصديق الدكتور علي الراعي مـن جـهد للاستيعاب والتمرس النقدي في هذين المجالين الابداعيين ، فإن موقع علـي الراعي علي خارطة ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة يتجاوز حدود هذيـن المجالين ، ذلك أنه ينتسب منذ وعيه المبكر إلي أفق أكبر وأعمـق لعلـه أن يكون المصدر التاريخي والموضوعي لرؤيته وممارسته النقدية .

فعلي الراعي هو أحد الطلائع التى فجرت مرحلة من أخصب مراحل التاريخ المصرى الحديث ، مرحلة الأربعينيات ، التى كانت نقطة تفـارق أو تمهيد للتفارق بين عهدين للسياسة والثقافة والبنية الاجتماعية في مصر .

وبالرغم مما كان ينتظر علي الراعي مـن مسـتقبل مرمـوق فـي الجامعة باستمراره أستاذا في قسم اللغة الأنجليزية إلا أنـه كـرس جـهوده الثقافية خارجها حرصا علي مزيد من التفاعل مع جماهير الشعب .

وفي الستينيات يزداد علي الراعي اقترابا حميما من الشـعب بتوليـه مسئولية المسرح المصري ويكون له الفضل الأكبر مع وزير الثقافة الدكتـور عكاشة وكوكبة جديدة نابغة من الممثلين والمخرجين فضلا عن الكتاب، يعمل بهذا علي ازدهار المسرح المصري متواكبا ومتفاعلا مع الموجـة الصـاعدة من المعارك الوطنية والاجتماعية.

ويمارس هذا الدور الايجابي العملي نفسه عندما يسافر الكويت فـي نفس المهمة ، وهكذا تلتقي رؤيته النظرية مع الخبرة والممارسة القيادية بمـا

يتيح له بداية مرحلة جديدة للكتابة النقدية التى كان قد بدأها بشكل نظرى منذ أواخر الخمسينات وبداية الستينات . ثم ما يلبث أن يتفرغ للنقد التطبيقي ، وبالرغم من تخصصه في مجال المسرح فإنه يحرص علي أن يبدأ بنقد الرواية ويرى بوضوح كامل أن هذه هي نقطة البداية والمدخل الضرورى للنقد المسرحي ، وهكذا يخرج علينا بكتاب " دراسات في الرواية المصرية " عام ١٩٦٤ الذي يبدأ من التداخل بين الرواية والمقامة في " حديث عيسي بن هشام " للمويلحي حتى يصل أخيرا إلي ثلاثية نجيب محفوظ .

ثم يتبعه بكتابيه التوأمين ، علي حد تعبير فاروق عبد القادر ، التوأم الأول هو " المسرح في الوطن العربي " عام ١٩٨٠ وهو متابعة رفيعة المستوى للأعمال المسرحية في مختلف البلاد العربية ، حرص فيه علي أن يستوفي ويستوعب الخريطة العربية مسرحيا بإخلاص نادر حتى أننا نجد أحيانا نصا مسرحيا في بلد عربي لا يستحق التقييم فإنه لا يهمله بل يعرض له عرضا عابرا هينا طيبا ويقول معتذرا " فضلت أن أكون ناقلا من أن أكون متجاهلا " .

وما أكثر ما كان يجد في الرواية العربية كنوزا من الإبداع حتته علي أن يجعل مقدمة التوأم الثاني وهو كتاب :" الرواية في الوطن العربي" ، شعارا هو " المجد للرواية العربية " ونلاحظ أن عنوان هذا الكتاب هو الرواية في الوطن العربي ، ذلك أن القضية القومية كانت تهيمن على الكتاب حتى أخر كلمة فيه ، فالكتاب رغم امانته التقنية والموضوعية هو ثمرة لتراثه الفكرى والنضالي والسياسي والاجتماعي الذي لن يتوقف .

هكذا يبدأ الكتاب : " تتسع رقعة الهموم أمام الروائي العربي ، تتكاثر هذه الهموم وتتزلق علي طول الساحة العربية وعرضها من الخليج إلي المحيط، الإنسان العربي مقهور مضيق عليه في الرزق والرأي والمسكن ، تقهره الأنظمة جميعا ، وتستعبده الأعراف البالية ".

وفي كتابة هذا ينتقل خطوة خطوة من بلد عربي إلي آخر كاشفا مفسرا مقيما نماذج من الإبداع الروائي مبينا ما بينها من اختلاف ووحدة في مضامينها وما تتميز به من تراكيب جمالية فنية تتلاحم مع هذه المضامين مما يجعلها بفضل مبدعيها لسان حال الأمة وديوانا جديدا للعرب ومستودعا لألام وأمال امتنا العظيمة المقطعة الأوصال كما يقول هو ، علي الراعي العزيز، في مقدمة الكتاب .

ومع هذا يضيف بروح المناضل المتفائل قائلا :

" لا تزال أمتنا العربية تنبض بالحياة رغم هجوم شرس لم يشهد التاريخ ما هو أشد منه وحشية وفظاظة ورغبة في تدمير الإنسان العربي من حيث هو إنسان ذو حضارة وتاريخ ونضال ضاربة كلها في القدم . لا تزال تحيا امتنا العربية ، ومازال في مقدورها أن تحيا في المستقبل الحياة الكريمة التى تاقت إليها أجيال وأجيال من المناضلين والكتاب والفنانين والروائيين والمسرحيين ومن ورائهم ومن أمامهم الجماهير الفقيرة من بسطاء الناس .. "

نعم .. بسطاء الناس الذين لا ينساهم أبدا علي الراعي إنسانا ومناضلاً ومفكراً وناقداً لا ينسى ابداً آلام أمته مستشرفاً طريق خلاصها وتحررها وتقدمها .

نعم .. يقال أحيانا أن النقد الروائي الذي يمارسه علي الراعي يغلب عليه التلخيص لمضمون الروايات والتحليل لفنيتها .. والحق أننا لوعدنا إلي الكتاب الروائي الأول فى كتابه : دراسات في الرواية المصرية " لوجدنا أن كل دراسة لرواية من روايات الكتاب تنقسم قسمين قسماً يعمل للدلالة العامة وقسماً أخر يعنونه بالتكنيك حيث يعرض فيه البنية الفنية للرواية في تلاحمها مع الدلالة أو المضمون ، والتلخيص الذي نراه في كتابه الموضوعي " الرواية في الوطن العربي " نجد فيه تقسيما متضمناً لا لمجرد الدلالة بل للتشكيل الجمالي الذي يجعل من موضوع الرواية مضموناً فنياً إبداعياً لا مجرد موضوع مسرود .

إنها مدرسة في النقد الأدبي أجدها أفضل وأكثر توصيلاً إلي القارىء من هذه المثلثات والمربعات والحسابات الكمية والأنساق المغلقة التى تعمي رؤية العمل الأدبي وتغيب جمالياته .



أما في كتابات علي الراعي النقدية في مجال المسرح فنجد منهجا مختلفاً فهو لا يعني بنقد الأعمال المسرحية من حيث أنها عمل أدبي وإنما كعرض مسرحي متكامل ولهذا فهو يركز علي عناصر العرض الحوارية والأدائية والنقدية والسينوجرافية عامة مع تركيز علي العنصر الدرامي ، كما يلاحظ بحق أيضاً الناقد فاروق عبد القادر ، مع حرص علي الراعي في ممارسته النقدية للمسرح القومي بوجه خاص إلي العودة لجذوره الاجتماعية والشعبية خاصة ، ولهذا أراه يتجه إلي دراسة الأراجوز وخيال الظل والكوميديا المرتجلة والشخصيات المهمشة في المجتمع مثل دراسته لشخصية المحتال في المقامة والرواية والمسرحية مع تركيزه دائما علي الدلالة الاجتماعية والوطنية والقومية في مختلف الأبنية والتشكيلات والتجليات

المسرحية دون أن يعنى هذا الدعوة لطغيان التوجهات الكلاسيكية بل على النقيض من ذلك هو يقف في شجاعة وحسم في المدافعة عن الميلودراما في مواجهة المعارضة الكلاسيكية وهو دفاع مستمد من دراسته العميقة لخبرة المسرح العالمي وخبرته في بلادنا التى يكرس لها كتابه الجميل " مسرح الدم والدموع ، دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية " الذي يدعو شباب الكتاب في نهايته إلا يترددوا في استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا علاجا تقدميا إنسانيا وإن يوجهوا هذه الأعمال إلي الجماهير العريضة التى تعيش في الأقاليم وفي الريف .

على أنه يستدرك مؤكدا أن ما يدعو إليه ليس أن يكون كل ما يقدمه المسرح الشعبي هو ميلودرامات لمعالجة قضايانا الاجتماعية علاجا قريبا من قلوب الجماهير فهذا في رأيه هو الهدف القريب علي أن نتقدم من هذا الهدف إلي إنشاء أعمال أكثر عمقا وأوفر حظا في فن المسرح لتأتي أعمالا يرضي عنها المسرح ويقبل عليها الناس .

بهذه الثنائية بين القيمة والمعني ، بين المجتمع والفن ، بين المضمون والتشكيل ، يبني علي الراعي رؤيته الفلسفية التى تجمع بين القومية والإنسانية ، بين الفكر والممارسة وبين العلم والأخلاق وبين التفسير وإرادة التغير وهي ليست ثنائية متجاورة الطرفين أو ملتبسة بل ثنائية عضوية جدلية جوهرها الوعي الفاعل المؤثر فكريا واجتماعيا وإنسانيا وجماليا في تضافر وتكامل حميمين .

إن علي الراعي يتابع ويستوعب بعمق ما يتخلق ويتجدد في العالم من علم وفن وصراعات سياسية واجتماعية ولكنه يسعي دائما لوضع معرفته هذه لمعالجة قضايا همه الأكبر : قضايا شعبه المصرى وأمته العربية ، همومه هي هموم المسرح وهموم المسرح هي همومه لا بالمعني الجزئي الأصطلاحي للمسرح بل بالمعني القومي والإنساني الشامل الكبير .

يتفرغ في سنواته الأخيرة ، كما قال العزيز الدكتور القط ، لمتابعة الحركة الروائية والمسرحية والفكرية والثقافية عامة في مقاله الأسبوعي في جريدة الأهرام فيحرص علي أن يكون لقاءا حميما لقاءا حارا متألفا ودودا مع الجيل الجديد من الكاتبات والكتاب ، يوجه ويشجع ويشير إلي المستقبل الأفضل والأعذب والأجمل .

هذه هي بعض ملامح العزيز علي الراعي ، الراعي الأمين لانتفاضة الأربعينيات السياسية والاجتماعية والفكرية ، المواصل حمل شعلتها والقابض علي الجمر لقيمها ومبادئها في غير ضجيج أو استعلاء ، نموذجاً ثرياً هذا الوجه الذي يبدو متجهمًا صارماً وهو يذوب في أعماقه حناناً وعذوبة ورقة، يتكشف خبيئة الإنساني عندما يخلو إلي أصدقائه ومحبيه ويتذكر الأغاني الشعبية القديمة ويأخذ في الغناء بصوت رخيم ..

لا أقول له وداعاً بل أقول له مجداً لراوية حياتك وإنتاجك ومسلكك القومي والإنساني النبيل .. ستبقي أيها العزيز علي بيننا دائما نموذجاً ملهماً في ثقافتنا وحياتنا العربية ، ولن تموت أحلام الأربعينيات بل ستجدد وتتبت وتتحقق بفضل ما تركته ويتركه زملاء هذه المرحلة وما ينجبه شعبك المصري وأمتك العربية من أجل أجيال صاعدة جديدة ، وعزاء لأسرته الكريمة ولرفيقة عمره وفكره ونضاله السيدة الفاضلة الرائعة جميلة كامل .

والسلام عليكم،،

كلمة الأستاذ سعد أردش

سأنادى ما بين على الراعي و بيني من حب على سنوات بلغت الأربعين .. حب نظري وتطبيقي.. حب المسرحي للمسرحي والمثقف للمثقف والعامل للعامل ، سأنادى هذا الحب لكي اقدم لحضرتكم شهادة من مشارك فيما سمى في تاريخ المسرح المصرى "بازدهار الستينات" على الراعي ربما يكون استثناء في رجال المسرح فقد جمع بين النظرية والتطبيق.. التطبيق المثالي. على الراعي منظرا للمسرح ، وليس فقط ناقدا ، ولعل نظريته المشهورة "بمسرح الفرجة" أو "المسرح المرتجل" الذي خلده في كتابه القليل الحجم ، العظيم الفكر و الفائدة (الكوميديا المرتجلة) نظريته في مسرح الفرجة تؤكد ان مسرحنا في مصر و في العالم العربي سابق على ما استوردناه من مسرح منذ منتصف القرن الماضي على أيدي الرواد الشوام ثم يعقوب صنوع ثم الرواد التالين.. المسرح على الطريقة الإيطالية .

يؤكد علي الراعي ان المسرح المصري الأصيل كان سابقاً في أشكاله المسرحية الشعبية المشهورة .. مثل الأراجوز ، خيال الظل ، السامر ، مسرح الجرن إلى آخر هذه الأشكال الشعبية ، و يقرن هذه النظرية بدعوة إلى مناداة هذه الأشكال المسرحية الأصيلة لتجديد المسرح على الطريقة الأوروبية الذي اعتنقناه منذ منتصف القرن الماضي.

لعل هذه النظرية هي التي جعلت كثيرين من المبدعين مثل يوسف إدريس و كثيرين من الدارسين و النقاد ينادون إلى مسرح مصري أو مسرح عربي أصيل. ذلك أننا استوردنا المسرح حقيقة بشكل حرفي من أوروبا و لم نحاول ان نقيمه على أساس من تراثنا و من فنوننا الشعبية و من ماضينا التليد ، حقا ان الكلمة التي نقدمها في هذا المسرح على الطريقة الإيطالية و ان الممثل الذي يحمل هذه الكلمة داخل هذا الفراغ المسرحي يحمل في ذاته هوية الإنسان المصري أو الإنسان العربي و لكن شتان ما بين مسرح نابع من الأرض ، أرض الوطن و شعب الوطن ، ومسرح يظل مستوردا مهما كانت قيمته و مهما كان الإنسان الذي يقدمه في الفراغ المسرحي.

هذه النظرية لا شك تعطي علي الراعي قدرا كبيرا كمنظر ولكنه كتطبيقي عندما تسلم رئاسة مجلس إدارة المؤسسة العامة لفنون المسرح و الموسيقى وضع نظاما مثاليا للإنتاج المسرحي و إدارة هذا الإنتاج ، وإذا

كان بعض المعلقين على أزمة المسرح الآن يقول ان الأزمة أزمة إبداع فأننا نقول له لا إنها أزمة إدارة ولكي يتأكد لديكم إنها أزمة إدارة تعالوا نقارن بين النموذج الإداري الذي وضعه علي الراعي و زميله احمد حمروش الذي كان مديرا عاما إلى جانبه طيلة تلك الفترة و بين النموذج الإداري الحالي.

علي الراعي وضع نموذجا مثاليا للإنتاج المسرحي وللإدارة المسرحية يقوم على معايير أساسية نفتقدها الآن: -

المعيار الأول الفكر و الثقافة و الوطنية و القومية لابد ان يتوجه المسرح هذه الوجهة ، لابد ان نقدم مسرحا تنويريا تثقيفيا يفسر للجمهور ما يعانيه يوميا من قضايا اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية إلى آخره .. هذا معيار موضوعي.

المعيار الثاني الإدارة الجماعية التي لا ينفرد فيها فرد بسلطة أي ما كانت هذه السلطة مالية ، أو إدارية ، أو فنية إلى آخره إدارة جماعية تجمع رئيس المؤسسة و مدير عام المؤسسة و مجلس إدارة المؤسسة و لجنة القراءة و الفنانين المبدعين في إطار فكري واحد في حركة واحدة دائبة لتقدم هذا المسرح التنويري المثقف.

المعيار الثالث الإطار الفكري في لجنة القراءة التي تحدث عنها أستاذنا عبد القادر القط ولعلكم تدركون حضرتكم كيف كانت تختار لجنة القراءة هؤلاء الرواد ، هؤلاء الأئمة في الأدب و في الثقافة و في الوطنية و في الفكر و في النقد ، لكي يختاروا لكل مسرح ما يناسبه من مسرحيات.

هذا بالإضافة إلى أن علي الراعي عندما تسلم المؤسسة حول المسرح المصري من مسرح واحد إلى عدة قطاعات للمسرح ، **مسرح درامي** يتكون من المسرح القومي ، ومسرح الحكيم و المسرح الحديث و مسرح الجيب الذي سأفرد له لحظة في حديثنا لأنه نقطة من نقاط الذكريات العزيزة في هذا المجال.

المسرح الغنائي الاستعراضي وكان شديد الاهتمام بهذا المسرح رغم تخصصه الأكاديمي في الدراما النقية ،الفرقة القومية للفنون الشعبية ، فرقة رضا للفنون الشعبية ، السيرك القومي ، و مسرح العرائس مؤسسة مترامية الأطراف لكل نوعيات المسرح قديمها و حديثها.

و اختص كل مسرح ، هذا أيضا **معيار من المعايير الهامة** التي وضعها علي الراعي و زملاؤه ، اختص كل مسرح بنوعية من المسرحيات التي يقدمها ، **فالقومي** للكلاسيكيات الأجنبية و العربية ، **والحديث** للمعاصر

أجنبيا كان أو مصريا أو عربيا ، **و الجيب الذي أصبح الطليعة** فيما بعد للتجريب ، **و الحكيم** لمسرحيات الحكيم بالدرجة الأولى و تلاميذ الحكيم و ان كانت يافطة الحكيم للأسف قد سقطت بخروج مسرح محمد فريد من إطار المؤسسة المسرحية و عودة أرضه إلى مالكها الأصلي ، ويعلم الله ماذا سيقوم عليها سوبر ماركت أو جراج أو كذا ٠٠

أدار علي الراعي هذه المؤسسة المترامية الأطراف بوعي وصبر و إرادة وطنية و حب ويأتي الحب في المقدمة ، لقد استقبلنا علي الراعي عندما عدنا من بعثتنا أنا و جيلي استقبال الأب للأبناء ، و فتح لنا أبواب المؤسسة وشرع لنا نموذجا جديدا للتعاون يختلف كل الاختلاف عن النماذج التي كانت معاصرة أو سابقة لهذا النموذج ، عيننا جميعا مخرجين بمكافئة شاملة ثمانين جنيها ، ثمانيين جنيها في أوائل الستينات كانت حلما . ثم افرد لكل منا مكانا في الإبداع لم يكن يأمرنا ، لم يكن يوجهنا ، ولكنه كان يتلقى رغباتنا . كنا نختار النص و نقول له نريد ان نخرج هذا النص في المسرح الفلاني ، ويحال النص إلى لجنة القراءة فإذا وافقت عليه توكل على الله ، ولم يحدث في لحظة من اللحظات ان اختلفنا خلافا بيروقراطيا إداريا أو ماليا على تفصيلة من تفاصيل العمل المسرحي .

في هذا العهد الزاهر هو العهد الذي أسس ، من خلال هذه المؤسسة المترامية الأطراف ، أسس النظام المسرحي ، النظام الذي أصبحنا نفتقد كل عناصره الآن ٠٠احترام المسرح ، التزام الفنان بعمله المسرحي مهما كانت شواغله ، العلاقة المثالية بين المؤلف و المخرج و بين الجمهور و الممثلين ، علاقة الجمهور بالمسرح و كيف نستطيع ان نخلق ذلك الحوار المفيد التثقيفي التنويري الجاد بين مجموعة الفنانين في الفراغ المسرحي و الجمهور في المسرح، هذه الفترة نقلت المسرح المصري من مسرح يتلقى العشرات أو المئات من المتفرجين إلى مسرح يستوعب الملايين من المتفرجين ليس فقط في القاهرة و الإسكندرية صيفا ولكن في أنحاء محافظات مصر، فلقد امتد نشاط علي الراعي كرئيس مؤسسة إلى تأسيس الفرق القومية التابعة للمؤسسة العامة لفنون المسرح و الموسيقى في عواصم المحافظات ولقد شاركت شخصيا مع علي الراعي في اختيار الكفاءات التي تقدمت لفرق الإسكندرية و دمياط و المنصورة و غيرها من العواصم، هذه الفرق القومية كانت تقدم رسالة محددة نابعة من ظروف كل محافظة لجماهيرها، هذه الفرق القومية قد انتهت لم تعد هناك فرقة قومية في محافظة من

المحافظات، وأصبح المسرح مرة أخرى قاصرا على العاصمة في الشتاء و على الإسكندرية في الصيف.

لقد أشار أستاذنا الدكتور عبد القادر القط إلى ذلك التناقض الذي حدث بين المؤسسة العامة لفنون المسرح و الموسيقى و مسارح التلفزيون التي أنشئت عام ١٩٦١ و بدأت بفرق ثلاثة ثم تحولت إلى عشرة فرق ، وكان الدكتور علي الراعي على حق عندما قال أنه لو أمكن خلق التعاون بين هذه الفرق العشرة و مسارح الدولة لأصبح مصير مسرحنا يختلف الآن عما هو عليه و لما كان الآن يجتاز تلك الأزمة الطاحنة التي يجتازها.

عندما عدت من إيطاليا كنت أتوق إلى تأسيس أول مسرح تجريبي ليس فقط في مصر ولكن في العالم العربي ولقد كنا نفتقر إلى المسارح التجريبية الصغيرة ، وكان علي الراعي من أول المشجعين و المعاونين على تنفيذ فكرة مسرح الجيب كأول مسرح تجريبي في مصر ، ولم يكن علي الراعي مفكرا عنيدا ، كان مفكرا اشتراكيا وقد أدعي أنني كنت أيضا مفكرا اشتراكيا كمخرج للمسرح ،و لكن عندما فكرت في اختيار أول مسرحية لافتتاح مسرح الجيب في نادي السيارات بمسرحية عبثية هي مسرحية "لعبة النهاية" لصمويل بيكيت ، كان من الطبيعي أن يعترض ،لأن مسرح العبث بطبيعته مسرح عدمي ، لا يتفق و مسار الفكر الاشتراكي الإيجابي البناء، ولكنه لم يعترض عن علم بأن المسرح المصري في حاجة إلى ارتياد كافة التجارب الجديدة في المسرح العالمي ،و عندما تصدت لي الصحافة و هاجمتني على أساس أنه كيف يجوز لعضو في الاتحاد الاشتراكي وقت ذاك أن يقدم مسرح العبث وهو مسرح عدمي ؟ وقف علي الراعي إلى جانبي ودافع عني دفاع الأبطال على أساس علمي حقيقي. و ما أزال أعتنق هذه النظرية حتى الآن نظرية إننا يجب أن نتمرس بكافة التجارب الثقافية و الأدبية التي يفرزها رواد الأرض لكي تتجدد إبداعاتنا على الدوام.

علي الراعي في الحقيقة أكبر بكثير من أن نحصر إيجابياته فلقد كان أباً، و كان محبا ، و كان منتجا مثاليا، و كان منظرا عظيما لمسرح مصري و عربي قومي تنويري تثقيفي ،و كان ناقدا واكب المسرح المصري و العربي بنقده الذي قيم بشكل علمي كامل تطورات هذا المسرح.

ولعل علي الراعي لو أمهله القدر أن يكون قد أرخ للأزمة الطاحنة التي يجتازها المسرح المصري الآن وهي أزمة نابعة عن إدارة مختلة ،

إدارة لا تستطيع ان تتمرس بالإدارات العليا التي أسسها و شرعها علي الراعي.

رحم الله علي الراعي وعوضنا عنه خيرا، و أعطى الأجيال المعاصرة و والمستقبلة القدرة على ان نستدرك ما حدث لمسرحنا، و أن نقيم من جديد مسرحا قوميا فكريا تثقيفيا تنويريا كالمسرح الذي زرعه ورعاه علي الراعي.

كلمة الأستاذ الدكتور/ عبد القادر القط

سيظل الدكتور علي الراعي موصول الوجود في نفوس قرائه ، وعند الكثير من شباب المبدعين الذين أشاد بإبداعهم ومنحهم رعاية لا يكادون يظفرون بها في هذه الأيام . سيظل وجوده عند المفكرين موصولا قائما بما بذل من جهد في حياتنا الفكرية في عالم المسرح وعالم النقد في القصة والرواية والفكر بوجه عام . عرفت الدكتور علي الراعي حين تزاملنا في كلية الآداب جامعة عين شمس وكنت قد سبقت الراعي في العمل في كلية الآداب بسنين حين أنشئت هذه الجامعة عام ١٩٥١ ، وسرعان ما افترقنا أيضا لأنه انتقل للعمل مديرا لمؤسسة المسرح عام ١٩٥٩، وظل رئيسا لها حتي عام ١٩٦٨ ، لكننا عدنا فاتصلنا اتصالا مباشرا في لجنة القراءة التي شكلها فتحي رضوان حين كان وزيرا للإرشاد القومي ، والتي تألفت من الكتاب : أحمد حمروش وعلي الراعي ومحمد القصاص ومحمد مندور وفتوح نشاطي ونبيل الألفي وعبد القادر القط ، وبدأنا نلتقي حول المسرح ، بعد أن فرضت الحياة علي كل منا سبيلا بعينه ، هو التفت إلي المسرح ، وأنا التفت إلي النقد التطبيقي في القصة والرواية والشعر في التدريس في الجامعة . ولكن وجودنا وصداقتنا كانت لا تزال رغم هذه الفرقة مستمرة عميقة ، كما يكون دائما بين الأدباء والمفكرين .

وقد رأيت أن أتحدث عن جهد وعطاء كبير لا يمكن أن يضطلع به إلا مفكر في حجم علي الراعي وقدرته وإخلاصه للبحث العلمي ، وهو كتاب ضخم عن المسرح في الوطن العربي يقع في ستمائة صفحة ، وقد طاف علي الراعي في هذا الكتاب في أرجاء الوطن العربي يرصد بدايات المسرح الأولي منذ نهايات القرن التاسع عشر ، أحيانا عن طريق المعرفة المباشرة في مصر ، وفي دول الخليج ، وأحيانا عن طريق القراءة والاتصال الشخصي في دول أخرى عربية ، ومما يحمد لهذا الكتاب أن د. الراعي

التفت إلي جانب من الوطن العربي، لم نكن نلتفت إليه قبل هذا الكتاب ، وهو المغرب العربي ، الذي ما كنا نعرف كثيرا عن بدايات مسرحه ، ولا حتى عن المسرح المعاصر هناك . وأخذ علي الراعي علي عاتقه رصد كل هذه البدايات ، كما رصدها في مصر وفي المشرق العربي ،وقدم صورة واضحة لهذه الجهود والتجليات .

الدكتور علي الراعي بذل مجهوداً، اكاديميا من ناحية ومجهوداً نقدياً متميزاً من ناحية أخري . ويتجلي المجهود الأكاديمي في الرجوع إلي المصادر الكثيرة التى تحدثت عن بدايات المسرح في مصر والشام ، ورصدها في ثلاث مراحل ، ووسم لكل مرحلة صفة من الصفات . لكنه في حديثه عن البدايات الأولي ، ويورد أشياء طريفة جديرة بأن نديم النظر فيها ، ونستمتع بطرائفها .

ومما ذكره علي الراعي من هذه الطرائف ان أبا جعفر المنصور ، وقبل أن يلتفت بعض الخلفاء إلي مظاهر مسرحية يمكن أن تعد جذوراً للمسرح العربي في ذلك الوقت البعيد ، كان رجلا جاداً ، لا يأبه لمثل هذا النشاط ، الذي كان يعد نوعاً من الرفاهية ، أو نوعاً من العبث أحياناً ، ووقف رجل بين يدي أمير المؤمنين المنصور ، زاعماً أن لديه ما يستوجب العجب ، فقال له المنصور هات ما عندك ، فأخرج الرجل من كيسه كمية من الإبر ، وقذف بإبرة منها إلي الحائط فثبتت عليه ، ثم قذف الثانية فدخل طرفها في ثقب الأولي ، وهكذا .. كلماً قذف إبرة دخل طرفها في ثقب سابقتها ، حتى أكمل مئة إبرة ، فأعجب المنصور بفعله ، وأمر له بمئة دينار ، وبجلده مئة جلدة ، فارتاع الرجل وقد استبد به الجذع ، وقال : لماذا يا أمير المؤمنين ، فقال المنصور المئة دينار لبراعتك وحذفك ، والمئة جلدة لإضاعتك الوقت فيما لا ينفع ولا يفيد .

ثم جاء المتوكل بعد المنصور ، وكان رجلا يحب الفن ، ويحيط نفسه بطائفة ممن يمكن أن تسميهم بالممثلين في ذلك الوقت ، حتي احتج عليه بعض خاصته ، وخافوا عليه الاغتيال ، فأحتجب .. وأصبح يري ويشاهد هؤلاء من البنوار أو من اللوج ، منفصلا عن الممثلين ، بعد أن كان يجلس في وسطهم .

والمؤكد أن هذه القصة التاريخية التى ترجع إلي الدولة العباسية ، منذ أكثر من ألف ومائتي عام ، توضح لنا أن هناك جذور للظاهرة

المسرحية عرفها العرب ، كما أنهم توصلوا – ولو بدوافع أمنية – إلي الشكل الأيطالي التقليدي المعروف للعلبة المسرحية .

ولا يكتفي د. علي الراعي بهذه الحكايات التى توضح هذه المظاهر المسرحية ، بل يسرد الحكايات الأخري التى تبين ضرورة تمويل هذه الأعمال المسرحية ، حتى تستمر وتنمو ، وهو ما عرفناه في التاريخ باسم النقوط ، الذي يدفعه النظارة حتى يقوم الفنان بفنه .

ثم يتحدث الدكتور . علي الراعي عن نشأة المسرح المصرى وازدهاره في الستينيات ، ويدخل في عرض شائق شامل لألوان من المسرح المصرى ، فيتحدث عن المسرح الذي يتبع طريقة المذهب الغربي عند نعمان عاشور في مسرحيته " عائلة الدوغري ". ويتحدث عن المسرح الشعبي عند يوسف ادريس في مسرحيته " الفرافير " ، ويتحدث عن المسرح السياسي عند الفريد فرج في مسرحية "سليمان الحلبي ، وعند علي سالم في مسرحية" أنت اللي قتلت الوحش "، وعند سعد الدين وهبه في مسرحية " كوبرى الناموس" ، وعند محمود دياب في "باب الفتوح "، وعند ميخائيل رومان في مسرحية " الوافد ". ثم يعرض للمسرحية الشعرية ، ويتحدث عن أحمد شوقي ، ورأيه في مسرحيات شوقي رأي مألوف عند من يدرسون شوقي ، أذ يرون أنه يغلب جانب الشعر علي جانب المسرح ، ولا يري لديه مسرحية يتوازن فيها الشعر والدراما ، إلا مسرحية الست هدى ولعل هذا لأن الشعر فيها ضعيف إلي حد كبير ، يكاد يقترب من النثر ، ويزيد اقترابه بالأداء الذي يقرب العبارة الشعرية من الحديث اليومي.

لكن في رأئي أن مسرحية مصرع كليوباترا لا يغلب فيها الشعر علي الجانب المسرحي ، وبخاصة أن شوقي قد انتفع كما فعل شكسبير – من أصول تاريخية اقتبسها من المعارف اليونانية .

إننا في تذوقنا للمسرحية الشعرية لا ينبغي أن ننظر إلي المسرح الشعري علي أنه مجرد تعبير عن الحوار ، ولكن من الممكن أن يكون النص الشعري في ذاته ممتعاً في تلقي المسرحية ، كتلقي المشاهد ومعايشة الصراع.

يعرض الدكتور الراعي لرأى أصيل وطريف في مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى الحسين ثائراً وشهيدا. فالشخصية التى تقدمها المسرحية شخصية مكتملة لا يستطيع المؤلف أن يصنع فيها شيئا جديداً ، إذ لها وجود خاص لا يمكن أن يغيره المؤلف ولا الممثل ، ويقول الراعي : ربما يقال أن

شخصية الحسين وقدرة المحتوم لا يصنعان دراما جيدة ، لأن الصراع الحق هنا منتفٍ ، ، فالحسين هو من نعرف نقاء ..وعلوا وهمه وسموا ، ولا مجال علي الإطلاق لأن يقوم في روحه أى انقسام أو تناقض .. والانقسام أو التناقض هو مبدأ الصراع المسرحي في الشخصية ، وهو منذ البداية إلي النهاية علي موقف واحد لا يتغير : الرفض التام والواثق والواعي لما تفرضه قوى الشر . وهذه القوى ذاتها تقف الموقف الثابت الراسخ ذاته في جانب باطلها ، والمعركة المادية التى تقوم بين الطرفين قليلة الأحداث معروفة النتائج .

لكن الدكتور علي الراعي يجد حلا لهذا الموقف ، استطاع أن ينفذ به عبد الرحمن الشرقاوى إلي الصراع المسرحي ، وإلي الرسم الناجح للشخصية

ويقول : فماذا بقي للمأساة من عناصر ، وهذا بطلها لا يتغير ، وهذا صراعه يتم احتواؤه، ؟ بقيت لها عناصر أخرى هي جميعا أكثر شرفا من مجرد الالتحام المادي بين طرفي المأساة ، بقي لها ذلك الشعور المؤسي الذي يشعر به بطل المأساة ، وهو مقدم علي القاء نفسه إلي الأتون ، الشعور الذى يقول واه لى، واه للإنسانية ، ما كان أغنانا جميعاً عن هذا القتال ، لو أن الخير يقرر له النصر، أو لو أن انصار الشر يرجعون عن غيهم ، وهو الشعور الذي لا يفارق الحسين حتى النهاية .

والدكتور علي الراعي لا يقحم شخصيته كثيراً ، ولا يقحم دوره في المسرح العربي إلا في موقف اضطر أن يذكر فيه شيئاً عن تجربته المسرحية لانها تتصل بأوضاع مسرحة حدثت في عهده ، ومازالت تؤثر في حياتنا المسرحية حتى اليوم . فهو يتحدث عن نشأة مسرح التليفزيون ، والصراع بينه وبين مسرح الدولة ، وفي رأيه أن مسرح التليفزيون قد جني في تلك الفترة علي مسرح الدولة ، ويسرد رأيه في هذه الأزمة ، وهو الرأي المستنير النابع من الخبرة والمعايشة للحقيقة : وقفت الدولة وخاصة ابتداء من أواسط الستينات موقف المتشكك في المسرحيات التى كانت تقدمها مؤسسة المسرح ، وفي موسم ١٩٦٦/٦٥ ، شددت الحكومة قبضتها علي المسرح والمسرحيات بعد أن ظهرت مسرحيات تقف موقف النقد من أعمال الدولة ، مثل حرب اليمن في مسرحية "الفتي مهران "، للشرقاوى ، والموقف من المسؤولين والانحرافات التى أخذت تظهر في مجرى الثورة كما في مسرحية "سكة السلامة " لسعد الدين وهبه ، وفي الفساد المستشري في بعض

المؤسسات العامة ، في مسرحية "عسكر وحرامية" . وجاءت وزارة الخزانة لتدلي بدلوها في تعويق حركة المسرح ، كانت تردد الشكوى دائما من أن مسارح الدولة تدار بخسارة ، ومن الواجب ان تدر ربحا أو تسترد نفقاتها .

ثم يتحدث عن مسرح التليفزيون عندما قال مسئولو التليفزيون أن الغرض الأساسي من فرق مسرح التليفزيون ، هو إمداد التليفزيون بمادة درامية تحتاجها ساعاته الكثيرة . خاصة وأن المسئولين عنه ألزموا أنفسهم بقناتين اثنتين ، لا واحدة . ومن البداية اتخذ كل من التليفزيون ووزارة الثقافة المسئولة عن المسرح ، موقفاً خاطئا ومتشككا ، فأخذت فرق التليفزيون تزايد علي فرق الوزارة وتخطف فنانيها ، ومازالت إلي الآن طبعاً ، وتبالغ في دفع الأجور وتتمتع بامتيازات أخري كثيرة لم تكن متاحة لفرق المؤسسة . وفي ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح الوزارة ومسارح التليفزيون ، فسد الفن المسرحي كثيراً ، وضاع الانضباط الذي كانت تحرص عليه فرق المؤسسة ، وأصبح الأجر المبذول لفنان المسرح هو الحكم الأول عند عدد غير قليل من الفنانين ، جعلهم يقبلون أو يرفضون عملا ما ، وليس لقيمة العمل في حد ذاتها .

وهذه هى المرة الأولي التى يدلي فيها د. علي الراعي برأى شخصى في قضية من قضايا المسرح تتجاوز الأعمال الفنية . وكان من رأى مؤسسة المسرح . التى رأسها علي الراعي أن يقوم تعاون خلاق بين مؤسسة المسرح وفرق التليفزيون وبرامجه عامة ، وألا تقف وزارة الثقافة موقف العداء من الوافد الجديد ، فهو ككل جديد يحمل معه إمكانات كثيرة للخير والشر معا . ومن واجب الوزارة أن تفيد من خير التليفزيون ، وتتوقي شره .

في هذا الكتاب جهد لا يضطلع به إلا أنسان مثقف حريص علي فكره وعلي ثقافتة وعلي وطنه ، ومتابع لهذا النشاط المسرحي الكبير في مصر والدول العربية وأصحاب مثل هذا الجهد تبقي ذكراهم حية ، كما تحيا ذكري علي الراعي ، بعطائه وروحه الكريمة السمحة التى عرف بها وجنبته كثيراً من المعارك الشائكة الحادة في حياتنا الأدبية ، فكان دائما أبا حانيا أو صديقا كريما مهما اشتدت الخصومة واحتدت .

علي الراعي : عاشق الإبداع

فاروق شوشة

أبدأ بالشكر العميق المقرون بالتقدير للأهرام علي دعوتها الكريمة لي للمشاركة بالكتابة فيها متشرفا بالانضمام إلي نخبة كتابها الكبار وأبادر فأعرب عن افتقادي القلم النبيل والجميل ، الذى غاب عنا برحيل صاحبه الناقد والمثقف الكبير الدكتور على الراعي ، لقد كانت "الأهرام " هي المحطة الأخيرة في مسيرته التنويرية . لم تطل إقامته فيها سوى سنوات قليلة معدودة ، لكنها كانت بمثابة الرؤية الكاشفة لكل ما كان يمثله من قيم وفضائل . أصبح أكثرها مفتقدا ، فضلا عن مكوناته الثقافية الرفيعة ، وآفاقه الإنسانية الرحبة ، ووجدانه الذكي المرهف

واستطاع علي الراعي أن يشد قارىء الأهرام إليه في تواصل وألفة وحميمية، عبر مجالات اهتمامه العديدة، التى كثيراً ما كانت تتداخل وتتشابك وتتكامل، يثرى كل منها سواه، حريصا على إلا تحمل كتابته سمت الكاتب المتجهم، أو الناقد المتسلط أو المفكر العنيف، اقرب ما يكون إلي أنشودة البساطة التى تغني بها يحي حقي، مدركا أن الكتابة السلسلة الأليفة الميسورة، هى التحدى الكبير بالنسبة لكاتب يتوجه إلي جمهور عريض متنوع الاهتمامات والمشارب والمستويات كجمهور الأهرام ، لكنها البساطة العميقة، التى يظن الجاهل أنه يحسن مثلها والتى تعزف على أعذب الأوتار في النفس الإنسانية لدي كل من الكاتب وقارئة .. وأكثرها نبلا وجمالا . لأنها تحمل روح صاحبها الذي جعل رسالته في الكتابة اكتشاف الجمال وإشاعته والتنويه به والحض علي مشاركته متعة الاستمتاع الراقي .

ذلك هو جوهر الكتابة النقدية وسرها عند علي الراعي، عاشق الإبداع ، كما تعلمناه من كتاباته الفرح بكل ما هو جميل في القصة والرواية والمسرح، والفرج بكل ما هو جميل في تراث الموسيقي والغناء والتوق إلي كل ما هو جميل لم نمتلكه بعد وبوسعنا أن نسعي إليه وأن نبلغه،ولم يكن

* الأهرام ٢٨/٢/١٩٩٩

يخفي تأكيده المستمر أنه لا يكذب حين يكتب إلا عن محبة وميل وتعاطف ، ومن هنا كانت عينه على مواطن الجمال وتوهج الموهبة وجدة الإبداع ، وقد تستوقفه أو لا تستوقفه شائبة هنا أو تقصير هناك ، لكن فرحته الغامرة بالجمال واحتضان الإبداع الوليد تظل الطاغية والمسيطرة ، والحافز الأساسي لدية الكتابة الخالصة التى لا تحركها ضغينة أو تدفع بها تصفية حسابات أو مزاحمة على موقع أو جاه ، والتى لا يملؤها تعالم أو تأستذ يكتم أنفاس القارئ ويثقله بالمراجع والمصادر والمتون والهوامش والمراجعات والتصويبات .

لم يحدثنا علي الراعي عن نظرية معينة في النقد ، لكنه حقق في كتاباته نقد القراءة المثقفة والوعي العميق الكاشف والنفاذ إلي الجوهر ، تلك هي الكتابة النقدية التى نحن أشد ما نكون أحتياجا إليها الآن ، والتى كان علي الراعي نموذجها الباهر .

كتاباته هى أبعد ما تكون عن شرك التنظير والولع بحديث المدارس والتيارات والاتجاهات ، وما بعد المدارس والتيارات ، ولم يسمح لأى من هذه الصيحات . التى شغل كثير من النقاد المصرين والعرب بنقلها وأشاعتها وترديدها ــ بأن تفسد عليه توجهه الأساسي أو طبيعة كتاباته الشديدة الثراء والذكاء والحساسية للعمل إبداعي ، وأحترم تخصصه ودائرة اهتماماته ، فلم يكتب إبدا عن الشعر ، بالرغم من اهتزاز وجدانه لنماذجه الرفيعة وامتلاء ذاكرته بالعديد من القصائد والأبيات التى كان يطيب له أن يستشهد بها في ثنايا كتاباته ، وأنسياب شاعريته الرفرافة وتدفقها في مواضع كثيرة من كتاباته .

وربما أخذ عليه البعض حفاوته بالكثير من المبدعين المصريين والعرب خاصة في مجالي القصة والرواية لكنها كانت حفاوة الأب الحاني والمعلم الرفيق ، الذي يطرب لكل ومضة مبدعة يراها في أبنائه وتلاميذه ويريد لها مع الزمن مزيدا من التألق والاكتمال ، فضلا عن توقفه أمام النماذج الباهرة في انجاز المبدعين المعاصرين واشراك قارئه في حميا العشق ونشوة الاستمتاع ، من خلال كتابة يثريها فكره وتجاربه وخبراته وتأملاته ، وتملؤها روحه السمحة العذبة ، التى لا تتردد في وصف رواية للطيب صالح بأنها " زعرودة فرح بالحياة " أو لرواية لبهاء طاهر بأنها " كاملة الأوصاف " .

ويبدو أن البعض لم يستوعب جوهر هذه اللغة وروحها الجياشة بالحياة والفرح والنشوة البالغة إزاء كل إبداع حقيقي فانتقدوها لأنها . في رأيهم . لا تمثل اللغة النقدية المنهجية أو المدرسية أو الأكاديمية ، التى يمارسونها ، وقد جففها التنظير أثقلها الزهو المعرفي وادعاء المنهجية ، بينما استمر علي الراعي ــ العميق في بساطته وشفافيته . يواصل النهج الذي بدأه طه حسين في كتاباته النقدية ، خاصة في حديث الأربعاء ، عندما جعل من الكتابة النقدية إبداعا موازيا ، ومتعة لافته ، وعونا لقارئه . مهما كان مستواه . على النفاذ إلي جوهر النص الأدبي والكشف عن أسراره ودلالاته وكنوزه وخباياه .

ولست أنسي أبدا أني مدين للدكتور علي الراعي بأول تحذير أبوى مخلص وأنا في مستهل حياتي الإذاعية عندما دعوتة للمشاركة في أحدى ندوات إذاعة البرنامج الثانى . البرنامج الثقافي الآن . ففاجأنى بقوله : يا بنى إنك تذكرني بشبابي في مطلع حياتي ، عندما كنت أعمل بالإذاعة ووصلت فيها إلي منصب كبير المذيعين . الذي كان في وقتها مغريا وبراقا . لكنني سرعان ما أفقت لنفسي ، وأتيحت لي فرصة تعديل المسار عندما أعلنت جامعة عين شمس عن بعثاتها الأولي فتقدمت إلي بعثة في الأدب الإنجليزي عدت منها أستاذا في الجامعة ، وأنقذت نفسي من هذه المهنة ، التى أحذرك منها مهنة التفاهات اللذيذة ، أنها مهنة تغرق صاحبها بالعلاقات الاجتماعية والمعجبين والمعجبات والمكالمات التليفونية والرسائل وتبعده تدريجيا عن الثقافة والعمق والجدية ، ثم استدرك قائلا : لكن حظك الآن أفضل ففي زماننا لم تكن هناك إذاعة البرنامج الثاني ، ولم يكن هناك سبيل إلي العمل الثقافي والأدبي في الإذاعة بهذا القدر من الشمول والاتساع والتخصص ولو كان موجودا لانتسبت إليه وعملت فيه .

ونبهتني كلمات الدكتور علي الراعي . بكل قسوتها وصدقها ــ. إلي المعادلة الصعبة التى يواجهها بعض المبدعين في خضم العمل الإعلامي ، وهم يحاولون النجاة من كل ما هو عابر والتمسك بكل ما هو باق ومستمر ، خاصة إذا كان الأعلامي يمثل العابر والثقافي يمثل المستمر ، وقد كان علي الراعي نموذجا رائدا لهذه الجدية ، التى أفلتت من مهنة التفاهات اللذيذة . كما سماها ــ وعمقت من وجهها الثقافي الأكاديمي علي مستوى الجامعة ، ثم بمعناه العام والشامل علي مستوى المجتمع والحياة الثقافية والفكرية ، وإن تترك بصمتها الواضحة طوال مسيرته الحافلة في الجامعة المصرية ومجلة "

المجلة " وهيئة المسرح وجامعة الكويت والكتابة في العديد من الصحف والمجلات خاصة " المساء " والعربي " و" المصور " والأهرام " وهي الجدية التى طالما استترت تحت غشاء رقيق من سخريته اللاذعة وفكاهته اللماحة وقفشاته الذكية وحسه الفني المرهف ووجدانه الممتلئ بالحكايات والأغانى والمواويل والأساطير والمأثورات الشعبية ، ولا شك ان تعميقه لمفهوم " الفرجة " في المسرح وعكوفه علي فن الارتجال " كان نابعا من شخصيته الفنية الشديدة الغني والتنوع القادرة على التشخيص والتجسيد ، على مستوى اللمحة والفكرة والموقف والعبارة .

لقد انشغل على الراعي في بعض كتاباته الأخيرة بعدد من رواد الإذاعة الأول ، كتب عن عبد الحميد الحديدي وحافظ عبد الوهاب وعبد الوهاب يوسف وعبد الحميد يونس لوحات قلميه رائعة ، وصورا إنسانية وفنية عامرة بالمحبة والانصاف ، ولو امتد به الأجل وأسعفته الهمة لقدم لقارئ هذا العصر صورة نادرة لتاريخ الإذاعة المصرية في عهدها الأول ، وهو تاريخ لم تكتب معظم صفحاته ، بما فيها من قسمات وظلال وشخصيات وأدوار ، ورصد للمجتمع السياسي والاجتماعي والثقافي خاصة إذا كان الكاتب فى وزن على الراعي وثقافته وقدرته على الاختيار والأنصاف .

علي الراعي (١٩٢٠-١٩٩٩)

ناقد الفن والفرجة

الدكتور صلاح فضل*

كان علي الراعي رابع النقاد الكبار الذين تسببوا في غوايتي وضلالي وعشقي لهذه المهنة العسيرة .

أولهم كان محمد مندور ، شيخي العظيم ، وثانيهم لويس عوض ، حامل أختام دمغة الذهب ـ كما كان يقول .. يدمغ المصوغات الإبداعية ، فيمنحها قيمتها التداولية في سوق الأدب ، وثالثهم غنيمى هلال : الأستاذ الرائد الذي أختطفه الموت وهو في أوج العطاء . ثم يأتي الراعي المتحفظ الذي تخصص في المسرح وفاجأنا بأسراره ومتعنا بكتاباته التلقائية العميقة عنه ، ظل صامتا طيلة جلسات مجلس الكلية ، مؤثرا ما كان يسمية " الفرجة " على القيام بأى دور تمثيلي على كثرة الأدوار الجدية والهزلية في الجامعات . لم يسمح لأحد منا باختراق عالمه المصمت الذى يتغلف بالجهامة السمحة والحدة الواضحة ، لقد تركت تجارب العمل العام كثيرا من المرارة والحنكة على ملامحه فاعتصم بهذا الكبرياء النبيل .

كنت تواقا للاقتراب منه ، أري أنني من قبيلته ، لا أعرف إن كان قد قرأ لي شيئا مما كتبت ولو في المسرح ، أريد أن أعبر له عن اعتزازى بالانتماء إلي عالمه والحب الخالص له ، لكنه ظل متباعدا لا تستثيره مغامرة الصداقات الجديدة. وعندما أشرفت علي سلسلة نقاد الأدب التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، راعني أنها مازالت تخلو من كتاب عنه وهو أبرز من تبقي من الأعلام ، طلبت إليه أن يرشح أحد خلصائه والعارفين بمسيرته كي يكتب عنه ، رشح لي اسمين من النقاد الممارسين القريبين منه، اعتذر كلاهما بأدب عن القيام بالمهمة راجيا ألا أخبر الدكتور الراعي بذلك، أدركت أن المسافة التى صنعها مع الآخرين لم تكن تفصلنى وحدى عنه ، ومع ذلك ، أخذت أطالع مقالاته الغزلية في المبدعين ، كان يغدق

* العربي ـ الكويت ١٩٩٩/٩ .

عليهم بسخاء شديد عبارات الأطراء والمدح ، ولا بد أن من اختارهم يستحقون ذلك ، لكنني كنت أخشي مغبة هذا التدليل ، سوف يتبرمون بأي نقد موضوعي غير مجامل بعد ذلك ، وأذكر أنني قرأت منذ عامين رواية بهاء طاهر " الحب في المنفي " ثم فوجئت بمقال الدكتور الراعي عنها في الأهرام بعنوان " كاملة الأوصاف " خشيت علي صديقي بهاء من أن يداهمه الشعور بالاكتمال إلي هذا الحد المخيف ، وجدت نفسي أتخذ منه موقفا نقديا صارما، بعيدا عن طريقتي في الندوة التى عقدت بـ " أتيليه القاهرة " لمناقشة الرواية ، ظن أصدقاء بهاء ، وهم كثيرون ، أنني قد انقلبت عليه بشكل عدواني ، وانبروا يتصدون للدفاع عنه ، صاح فيهم بهاء ذاته ، دعونا نتأمل النقد ونفيد منه ، فأنا أحترم رأى الناقد الصديق . كانت كلمات الراعي المستعارة من لهجة الأوساط الشعبية في وصف العروس عند جلوتها بأنها " كاملة الأوصاف " هي التى ورطتنى في هذا الموقف المتوتر .. لكنني لم ألبث أن أدركت بعد ذلك أن الراعي المتجهم المتحفظ كان يفيض في داخله حنانا وحبا علي المبدعين ، كان خاصة في الأعوام الأخيرة سيئ الظن بالحياة الثقافية عامة ، يراها شديدة القسوة على أصحاب المواهب الخلاقة ، ومن ثم ، فإنه يري رسالته في تشجيعهم وإضاءة الطريق أمامهم ، ولابأس بنثر بعض الورود تحت أقدامهم . إنه قد تلبس دور " الراعي " الحقيقي . وهو لم يخلع رداءه طيلة حياته ، وأخذ يقدم قراءات عاشقة للأعمال الإبداعية ، قد لايزيد عن تلخيصها بحب ومودة ، وكشف دلالتها المباشرة في سياقها القريب ، دون أن يغني نفسه ، ولا يرهق قراءه ، بشيء من الحصاد المعرفي المنهجي الذي تمخضت عنه نظريات الأدب والنقد وعلوم السرد في النصف الثاني من هذا القرن ، كان شديد الامتلاء بمعرفته وخبرته ، عظيم الثقة بذائقته وحساسيته ، يري في ذلك الكفاية لقارىء الصحيفة ومحب الأدب، كما كان حريصا علي أن تظل لغته رائقة متدفقة تلقائية ، تلمع في ثناياها أوصاف جذابة فاتنة ـــ كما كان يقول ، وتتخللها بعض العبارات التى مازال يذكرها من النقد الجديد ، دون أن يتسرب إليها أى مصطلح ثقيل مما وفد بعد ذلك .

فتظل لغته نتيجة لذلك إعلامية تواصلية في الدرجة الأولي ، أقرب إلي هذا الطابع الشفاهي الذي تمرس به الراعي منذ شبابه الأول في الإذاعة المصرية ، وأتقنه في نضجه عندما ظلت قنواته موصولة بالمجلات الثقافية

منذ الفجر الجديد إلي المجلة ، والصحف ابتداء بالمساء وانتهاء بصحيفة الأهرام . كان خطاب الراعي النقدي أنشودة للبساطة ، وخلاصة لهذه الروح التبشيرية التى وضعت النقد في خدمة الحياة الثقافية والإبداعية .

ناقد الفن الشامل :-

كان الراعي أبرز ناقد احتضن مفهوم الفن الشامل الذى بذره توفيق الحكيم في ثقافتنا المسرحية المعاصرة ، بحيث يتوازن الجانب الأدبي للنصوص المقدمة مع فنون الممارسة العملية والمهارات الحركية والتعبيرية ذات العروق الشعبية الأصيلة . ومع أن رحلته الفكرية بدأت مع فيلسوف المسرح الإنجليزي الحديث " برناردشو " في أطروحته للدكتوراه عنه ، إلا أنه وعي جيداً الدرس الأول الذي لقنه إياه أستاذه " إلا رديس نيكول " في جامعة برمنجهام " حيث حذره من التركيز علي الجانب الفكري للفن فحسب قائلا : " لا أريد أن أقرا منشور أيديولجيًا آخر عن برناردشو " مما جعله يخصص بحثه لدراسة المؤثرات المشكلة للتقنيات الفنية ، أى تلك العناصر الداخلية والخارجية التى تحدد أساليب العروض المسرحية من كلمة وحركة وضوء وإيقاع .

وكان الراعي المفتون منذ صباه الباكر بأشكال الفرجة الشعبية مهيئاً بطبيعته للعزوف عن هذه التوجهات الأيديولوجية مع أن الموضوع الذي كان يود بحثه يدور حول " الألتزام في المسرح " ومن الطريف أنني اعتزمت دراسة الموضوع ذاته عندما شرعت في دراسة المسرح الأسباني بمدريد ، ويبدو أننا نغادر أوطاننا حاملين مسئوليتها علي رؤوسنا الصغيرة . المهم أن الحس الشعبي القريب من نبض الإنسان العادى كان يضمن لعلي الراعي البعد عن الارستقراطية الفكرية المغرية في الجامعات والمؤسسات الرفيعة .

كان مثل الحكيم يتباعد عن أوساط الناس محصناً نفسه والايديولوجية المحدودة ، أما علي الراعي ، فقد امتد به العمر ليشهد ذروة المد القومي ويتذوق حلاوته ، وليعاني في عظمة آلام انحساره وتمزيق حلمه . ومع ذلك ، فقد كتب في إهداء موسوعتة النوعية عن" المسرح في الوطن العربي " ، يقول :" إلي الوطن العربي الكبير ، إنهم يرونه بعيدا وأراه قريباً ".

ولو تذكرنا أن هذا الكتاب قد نشر في الكويت عام ١٩٨٠ خلال فترة المقاطعة العربية لمصر بعد توقيع اتفاقية السلام ، وخلال مقام الراعي فيها ، أدركنا دلالة هذا الإهداء وأهمية الرؤية العروبية فيه ، فهو لا يأتي في لحظات نشوة الانتصار وزهرة الأمل ، بل في أحلك ساعات التمزق التي تنذر بمصير الشرذمة والعدوانية .

وربما كان التيار الذي يسرى في العمل كله يكشف عن تصور جديد للمصير العربي قد تشكل في فكر علي الراعي ، فهو يلح علي تأصيل فن المسرح في الفضاء العربي الكامل قبل أن يلتقي المؤثرات الأجنبية .

يقول مثلا بعد أن يشرح أصول الممارسات المسرحية المحلية خلال القرون الماضية : " لو تخيلنا دارا كبري للملاهي يعمل علي أرضها القراد والحاوى ومسرح خيال الظل ، ومسرح الأراجوز والمحبظون ، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلة الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قرونا طويلة قبل أن يفد المسرح البشري الغربي إليها علي أيدى فرق أجنبية عديدة ، ثم في شكل فرق مصرية نبتت في بلادنا ، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان . ومن يزر اليوم سوق جامع الفناء بمراكش ، يجد هذه الصور التى نتخيلها حقيقة واقعة ، يجد مسرح الحلقة في أشكال متعددة ، ويجد مسرح الممثل الفرد الذي يقوم وحده بجميع الأدوار، ويجد تمثيلا عاديا يتعدد فيه المؤدى ويشبه من قريب تمثيل المحبطين، كما يجد ألعابا مختلفة للحواة والمشعوذين، وهذا كله يدل على دراما بشرية شعبية عرفتها الأقطار العربية في مصر والشمال الأفريقي قبل أن يفد إليها المسرح البشري الغربي بوقت طويل " .

المهم لدينا في هذا المشهد المستوعب للتراث التمثيلي الشعبي إصرار علي الراعي علي إبراز تكامل الفنون الشعبية العربية بتاريخ الوسيط ومحاولات "أولادها ". — علي حد تعبيره يصف في فضاء قومي عربي خالص قبل التلقيح المسرحي الأوربي الحديث . إنه يصف هذه المحاولات بحنو شديد ، وتقدير حقيقي يخلو من الانبهار بالأشكال الغربية ، ويرى أن نمو طاقتنا الإبداعية مرهون بهذه العناصر الشعبية التى لا تحتل مرتبة دنيا في تقديره ، بل لا تقل سموا ولا رفعة عن النماذج العالية ، فهي الحصن

الدافئ المتناغم الكفيل وحده بضمان اتصال عروقنا بأسلافنا ومعاصرينا الأقربين .

غير أن الفترة الحاسمة في تشكيل وعي الراعي العروبي كانت تلك السنوات التسع التي قضاها في الكويت . وذلك لأن الانخراط في الحياة الثقافية المصرية والامتلاء بزخمها الداخلي فحسب يصبغ من يمارسه بلون من الإحساس الخفي بالاكتفاء الذاتي والانحصار داخل القوقعة الوطنية ، حيث يتشكل منظوره من آلاف التفاصيل الوجدانية المغلقة على ذاتها .

فإذا ما أتيحت له فرصة الرحلة الأوربية أدرك أهمية التفاعل الحضاري في علاقات الشرق والغرب ، لكن يظل جناحه العربي مهيضا ، ينظر إليه باعتباره خارجاً عنه . كان لويس عوض مثلاً يعتبر الرحلة إلي بعض أقطار الوطن العربي " تدهوراً " في تكوين المثقف ، لأنه لم يمر بمثل هذه التجربة الخصبة الغنية . لم يشهد عن قرب كيف يقوم بلد صغير بدور طليعي خلاق في تعميق الإنتاج الثقافي الفكرى وتنظيم تداوله وتوالده ، عبر الفضاء العربي كله كما تفعل الكويت ، ومع أن كتابات الراعي عن هذه الفترة لم تنشر بعد ، باستثناء صفحات قليلة حكى فيها قصة استقدامه إلي الكويت للنظر في أمر الحركة المسرحية ودراسة وضع معهد المسرح حيث اقترح تحويله إلي معهد عال من ناحية ، وإدخال مناهج الأدب المسرحي إلي مقررات كلية الآداب من ناحية ثانية ، ثم يذكر بعض أساتذة المعهد وطلابه ممن حملوا شعلة النشاط المسرحي ، لكنه يورد ذلك باقتصاد شديد حتى يرسم صورة متوازنة ودقيقة للمشهد العربي بأكمله . ولأن كان اللافت للنظر أن الراعي في هذه الفترة الخصبة من حياته لم يقتصر دوره علي المجال التعليمي فحسب ، بل تجاوزه إلي ميدانه الأثير وهو الإعلام ، حيث قدم برامج ناجحة في التليفزيون الكويتى ،ونشر مقالات صحفية ونقدية كثيرة ، ورعي الحركة المسرحية النشطة .

كان يبذل روحه وتجربته ووعيه لترشيد ثقافة الفرجة وتنميتها في هذه الرقعة العربية من الجامعة إلي الشارع مثلما فعل تماماً في القاهرة ، فوحدة الوطن العربي ثقافياً حقيقة فادحة لمن يمارسها بحماس وإخلاص على الراعي .

علي الكاتب وأمين زاهر هما الدكتور علي الراعي :-
رحيل حمال الهموم الأدبية والمسرحية*
فاروق عبد القادر

قليلون هم الذين يقدر لهم أن يعيشوا حياتهم كما يشاءون ، وأن ينفقوا ايامهم فيما أحبوه واختاروه . وأستاذنا الدكتور علي الراعي واحد من هؤلاء. تكاملت تجربته على نحو رائع : دارساً ومدرساً ، عالماً ومعلماً ، مذيعاً وكاتباً ، محرراً لصفحات ومجلات أدبية وثقافية ، مسئولا عن رعاية المسرح الجاد في بلادنا فترة أوج صعوده وبدء انكساره ، باحثاً ومنقباً ، أستاذاً من أساتذة الكتابة النقدية العربية.

وإنني أنتمي لجيل جلس الكثيرون من ابنائه إلي الدكتور علي الراعي مجلس طلاب العلم ، لكننا جميعاً تعلمنا منه دروساً ثمينة، تعلمنا أن النقد بإبداع وأن يد الناقد ليست العليا ويد المبدع السفلى ، بل الناقد والمبدع معاً تدفعهما تلك الرغبة الطاغية في إصلاح الكون الفاسد ، وذلك التوق النبيل نحو عالم أكثر أمناً وعدلاً وحرية وجمالا ، وتعلمنا أن الكتابة النقدية ليست همهمة لا تفصح ، وليست ثرثرة لا تفضي لشيء ، وليست صياغات جهمه منطفئة ، بل الناقد عين القارىء والمتلقي ، عينه البصيرة الواعية المثقفة ، القادرة علي إدراك الفروق الدقيقة بين ظلال المعاني ، هو دليله في أرض يتعرفان عليها معاً ، فعليه أن يصدقه الرأي ، لا يخادعه أو يستهين به أو يدلس عليه أو يلقي إليه يقول ملتبس أو يغرقه في مصطلح مبهم لا يكاد صاحبه يفقه معناه

المصور ١٩٩٩/١/٢٩

---

* المصور ١٩٩٩/١/٢٩

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور

هذه الندوة مؤقتة لأنه لا يليق أن نحتفل بذكري علي الراعي احتفالا محدودا ، وما فهمته هو أن هذه الندوة مؤقتة إنما هي كما قال صديقي العزيز إبراهيم فتحي احتفال بصدور كتابين وأن لجنة القصة التي شرفت برئاسة علي الراعي تستعد لعقد ندوة عربية يشارك فيها النقاد المتميزون والناقدات البارزات من الوطن العربي كله ليسهموا معنا في إعادة قراءة علي الراعي الذي نحتاج إلى قراءته مرات ومرات ، وسوف نفعل ذلك بالتأكيد وأنا شخصيا متحمس لهذه الندوة ووزير الثقافة متحمس أيضا لهذه الندوة وأظن أن كل المثقفات والمثقفين في مصر يشاركوننا الحماس لعقد هذه الندوة العربية.

ولماذا نختص علي الراعي في الاحتفال؟ لأننا عندما نحتفي به ونحتفل فإنما نحتفي ونحتفل بكل القيم الجليلة التي جسدتها الثقافة المصرية والتي انتقلت منها إلى غيرها من الأقطار العربية ... أقصد القيمة التي جعلت من مصر رائدة الاستنارة وساحة الحرية ، ونرجو أن تظل رائدة الاستنارة وساحة الحرية ، رغم كل محاولات دعاة الإظلام والتعصب والتطرف ، أولئك الدعاة التي كانت ولا تزال تقف لهم كتابات علي الراعي بالمرصاد

ونحن نحتفل بعلي الراعي الناقد لأن النقد عنده كان موقفا اجتماعيا بالدرجة الأولى ، موقف اجتماعي يهدف أن يسهم بالكتابة النقدية في الانتقال بالمجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحتمية ومن الذات المنغلقة على نفسها إلى الذات المنفتحة على العالم كله. وربما كان علي الراعي في هذا الجانب من النقاد الأوائل الذين شغلوا أنفسهم بمسألة الهوية في الإبداع وبالحث عن الخصوصية في الأدب ، ومن ثم كتب عن الأشكال المتميزة وعن المسرح المرتجل وعن ظواهر فنية متعددة حاول أن يتلمس منها هذه الخصوصية التي سعى إلى تأكيدها في تأكيده لهوية النقد.

كما سعى في الوقت نفسه إلى أن يجعل من النقد رسالة اجتماعية متقدمة الهدف، وكان بذلك يساوي بين الأدب والنقد ، لا من حيث استغراق

النقد في لغة شعرية أو إنشائية وإنما من حيث استهداف النقد إلى أن يحدث في المجتمع الأهداف نفسها التي يريدها الأديب والأهداف نفسها التي يسعى إليها المبدع لكي يغير من مجتمعه ويطور هذا المجتمع.

ولا يمكن لمن يتحدث عن نقد علي الراعي إلا أن يبدأ بالنقد من حيث هو عملية اجتماعية ذات هدف تقدمي ، هذه العملية الاجتماعية بدأها علي الراعي منذ أن كان يكتب مقالات باسم مستعار هو (على الكاتب) وأظن أن أستاذنا محمود أمين العالم يذكر هذه المرحلة لأنني شخصيا لم أدركها وإنما قرأتها في دار الكتب عندما تصفحت وعرفت المجلات القديمة.

علي الراعي بدأ ممارسة النقد بوصفه عملية اجتماعية تقدمية منذ سنوات بعيدة ولعله في ذلك من أكثر النقاد في البعد الاجتماعي رهافة ، ولعله أيضا من أسبق هؤلاء النقاد وعيا بالتراث، وأنا شخصيا أذكر أنني أول ما قرأت **لعلي الراعي** لم أقرأ له في المسرح ولا في الرواية وإنما قرأت له دراسات عن الشعر العربي القديم في مجلة الأدب اللبنانية في الأربعينات. لم أدرك هذه الفترة بالطبع ولكنني قرأت عنها فيما بعد، بدا واعيا بالتراث ومن وعيه بالتراث مزج الماضي بالحاضر وأسس الحاضر الذي ينطلق إلى المستقبل على أسس من الوعي المتميز بالتراث.

وعندما كان يضطر إلى التخفي في تلك الأوقات كان يكتب تحت اسم (على الكاتب).

ولحسن الحظ هذه المقالات بعضها مجموع وأنا شخصيا أمتلك بعضها وأذكر أنه شعر بالسعادة إلى أبعد حد عندما فاجأته ذات يوم بأنني أحتفظ ببعض هذه المقالات وطلب مني ، رحمه الله عليه ، أن أعطيها له ، ولكني قدرت أنني يمكن أن أفاجئه بأن أنشر مجموعة المجلات القديمة التي كان يكتب فيها في تلك الأيام ولكن للأسف عندما ذهبت إلى دار الكتب وأشرفت عليها فترة وجدت هذه المجلات قد اختفت بقدرة قادر أو بفعل فاعل يستحق أن يوصف بعشرات الأوصاف.

وعندما نتحدث عن علي الراعي الناقد فنحن نتحدث عنه بإعزاز خاص في هذه الأيام التي تناوشنا فيها الظلمة من كل صوب وحدب كما نقول ، لأن النقد عند علي الراعي بقدر ما هو عملية اجتماعية تقدمية هو عملية استنارة ثقافية ولعل هذا هو السر في أن علي الراعي كان يكتب نقده بلغة بالغة البساطة والسهولة لا يجد فيها قارئ مصطلحا معقدا كتلك المصطلحات التي استخدمها أنا شخصيا في بعض الأحيان ، ولم يكن القارئ ، ولا يزال ، لا يجد في هذه المقالات أي نوع من أنواع المعاضلة الأسلوبية أو الثقافية أو التقنية بل يجد لغة سهلة سلسلة مفهومة تماما وذلك لأنه كان يتعمد ذلك وكان يتعمد أن يوصل رسالة النقد وأنه بقدر ما هو عملية اجتماعية فهو عملية استنارة ثقافية وفي الوقت نفسه فإن هذا النقد كان منحازا إلى الجديد ، ليس إلى الجديد من حيث هو موضات عابرة أو صراعات طارئة وإنما الجديد من حيث تتابع الأجيال الواعدة ، وكلنا يذكر أن علي الراعي في السنوات الأخيرة خصص قدرا كبيرا من ووقته وجهده وكتاباته للشابات والشبان ، أنا شخصيا كنت أعاتبه أحيانا وأقول له أن هذه الكاتبة لا تستحق قلمك وأن قلمك أسمى من أن يكتب عنها وأن هذا الكاتب كذا ولكنه كان يبتسم دائما ويرى أن من وظيفته أن يكتشف البذرة وأن يفتش عن البرعم وأن يشير إلى الغد الآتي من ثمرة كامنة ولهذا انحاز إلى الشباب والشبان وإلى الأجيال الجديدة من الكتاب وأظن أن الكتابين الذين نحتفل بهما يحتويان الكثير من هذه الكتابة الموجهة إلى الشباب.

وعلى أي حال ما جئت إلى هنا لكي أخذ وقت الزملاء وإنما جئت لكي أقول كلمة قصيرة ولكن من يستطيع أن يكون موجزا أو قصيرا في التحدث عن ناقد مثل علي الراعي بكل هذا الإبداع الفذ في دراسات المسرح أو في دراسات النقد ولذلك فاعذروني إذا كنت قد أطلت وتذكروا معي قيمة هذا الناقد الذي نفتقد إلى حضوره بيننا في هذه الأيام لأنه في الليلة الظلماء يفتقد البدر

والسلام عليكم

كلمة الأستاذ أدوار الخرائط

السيدات والسادة الزميلات والزملاء

أسرة الراحل الحاضر الناقد الدكتور علي الراعي .

ليست هذه الكلمة إلا كلمة اولية فقد كان علي الراعي وسيظل دائما شخصية نبيلة ونادرة ، رحيله عنا لا يعني بأى حال أن هذا النبل يقع في زمن الماضي الذي زال وإندثر ، بل هو باق علي الرغم من أننا نفتقد حضوره المادى علي المستوى الملموس ولذلك يظل فعالا وماثلا علي أكثر من مستوى .

تتشرف لجنة القصة بالمجلس الأعلي للثقافة بأن تقيم هذه الندوة لمجرد الاحتفال الأولي بالحضور القوى لعلي الراعي في حياتنا الثقافية وفي هذه الندوة سوف نتعرف علي إسهامات علي الراعي في أكثر من مجال وان كان ثمة تركيز خاص علي إسهامه في ميدان النقد للرواية والقصة ، وقد كان وسيظل إسهاما أثري هذا الميدان علي نحو خاص .

ما أعنيه بنبل الشخصية ليس مجرد كلمة بل هي في تقديرى خصيصة متميزة من خصائص علي الراعي الإنسان ورجل الحياة العامة علي السواء ، وقد لازمته هذه الخصيصة وميزته طوال مسيرته الطويلة الحافلة في عمله من الإذاعة إلي عمله في الجامعة ، من قيادته للحياة المسرحية في بلادنا إلي إبداعاته وبحوثه النقدية نظريا وعمليا في هذا الميدان.

من كشوفاته وأضاءاته في جوانب المسرح الكوميدي حتى الأن هو مسرح الفرجة والمسرح بشكل عام شاملا عمله الفني الثقافي وعمق الإبداع الروائي والقصصى لا في مصر وحدها بل علي طول العالم العربي .

ولم يقصر اهتمامه علي الأعلام المبرزين في هذه الساحة الفنية الموارة بمختلف التيارات والاتجاهات بل قد عني عناية خاصة بالمواهب الشابة الجديدة والمجددة في هذا المجال ، لأن ذلك يدخل فيما ذكرت من خصيصة نبالة شخصية هذا الناقد والمفكر والمثقف العظيم .

لا تزعم هذه الكلمة لنفسها إلا قدر التحية التى مهما أفضت فيها تظل قاصرة ، ولعل في سياق تحيتي أطرح تصورا عندى لمنهج علي الراعي النقدي في تناوله للأعمال الروائية والقصصية التى عنى بها . أتصور أن أهم سمات هذا المنهج هو ما يمكن أن اسمية إقامة واقع بنيه نقدية موازية للعمل موضع النقد فإذا كان من شأن العمل الروائي أو القصصى إقامة واقع مواز متخيل لما نعرفه باسم الواقع الحياتي للمعيشة اليومية سواء كان هذا الواقع الحياتي ظاهريا خارجيا علي المستوى النقدى الملموس أو علي المستوى الاجتماعي أو مستوى العلاقات الأنسانية علي مختلف دروبها أو كان داخليا جوانيا يدور في سياق الفنتازيا مثلا أو شطحات الخيال ، فإن ما أعنيه بالواقع النقدى المواز أو البنية النقدية الموازية تقع علي خط هذه التوازيات المتعددة المتطافلة في حركة جدلية من العلاقات المتبادلة بين هذه المستويات المتجادلة والمتفاعلة فيها : مستوى الحياة اليومية ، مستوى الحياة الفنية ، مستوى الحياة النقدية .

علي أن منهج الناقد علي الراعي في هذا السياق إنما كان يعتمد علي عرض وقائع العمل الفني بأحداثه وشخوصه وحركته الداخلية وعلاقته بالبيئة الاجتماعية التى تولد منها وفيها مع اهتمام غير خاف بالبيئة الذاتية أو الشخصية لموضوع هذا النقد الفنى .

لعل خصيصة إقامة البنية النقدية الموازية عند الناقد الكبير علي الراعي كان يعتمد أساسا علي هذا الذي حاولت أن أعرفه بإعادة السرد النقدي للعمل الفنى وبطبيعة الحال وباستقراء جهد نقدى شاق لعلي الراعي فإن تقييماته أو إضاءاته اللماحة الذكية للأعمال الروائية والقصصية التى عالجها تشف عن بصيرة نافذة لا تكتفي بالإحاطة الخارجية لعملية السرد نقديا ، بل تذهب إلي أعمق من ذلك في ومضات بارقة تبلغ أحيانا مبلغ حساسية شعرية متميزة .

تفتقد هذه الكلمة بطبيعة الحال إلي الفحص الشامل والاستشهاد بالأمثلة والنصوص ولعلها كما ذكرت ليست إلا كلمة تحية وتكريم لمثقف وناقد مبدع جدير باحترام حضوره الفعال رغم رحيله الجثماني فهو يؤنسنا ويستثير تفكيرنا ويثرى حياتنا الروحية .

كلمة الأستاذ / بهاء طاهر

السيدة الفاضلة / رفيقة عمر الدكتور على الراعي وأسرته الكريمة والحضور الكرام

إذا كان الأستاذ الدكتور / جابر عصفور قد ذكر في حديثه بيت الشعر "في الليلة الظلماء يفتقد البدر"

فالحقيقة أنني أثناء حضوري إلى هذا المكان كان يدور في خاطري بيت أخر من الشعر لأحمد شوقي الذي قاله عن حافظ إبراهيم:

"قد كنت أوثر أن تقول رثائي يا منصف الموتى من الأحياء".

حقيقة الأمر كما أفتقد شوقي حافظ إبراهيم وفكره فإن جيلا بأكمله يفتقد الآن الدكتور علي الراعي وفكره وعذوبته وشخصه الكريم الذي كان يمثل بالنسبة لنا، وما يزال ، قيمة كبرى نحرص على أن نقيم معها علاقة تواصل من نوع خاص.

سأتحدث قليلا عن علاقتي بالدكتور علي الراعي ، فقد عرفته أول الأمر وأنا في مقعد الدرس في معهد الإذاعة ، كنت قد التحقت بالإذاعة عقب تخرجي من الجامعة وكان هو يعلمنا في معهد التدريب الإذاعي لمدة سبعة أشهر على ما أذكر ، ولم يكن يعلمنا فقط فنون الإذاعة، الدراما ، برامج خاصة ، فن الإلقاء إلى غير ذلك من الأمور التي يتوقع منه أن يعلمنا إياها إنما كان يعلمنا قيمة السلوك في المقام الأول، كان يعلمنا آداب التواصل مع الجمهور وتلك مسألة حرص عليها كثيرا وحرص على أن يبثها في نفوسنا ووجداننا وأعتقد أننا إلى حد كبير قد استجبنا إلى ما علمنا إياه خلال تعاملنا مع الجمهور من خلال الإذاعة.

ثم عرفته عندما كان رئيسا لتحرير مجلة المجلة وكان هو أول من نشر لي في مجلة المجلة عملا مترجما هو مسرحية لأوجين أونيل ثم انقطعت صلتي به بعد ذلك ، لم نعد نلتقي إلا فيما ندر ولم أعد أنا في خلال عملي في الإذاعة أراه إلا عند حضوره للمشاركة في برامج مع النقاد وفي بعض البرامج الإذاعية التي كانت إذاعة البرنامج الثاني تحرص فيها على استضافة الدكتور علي الراعي ضمن من تستضيفهم من كبار النقاد.

ثم أنه سافر للخارج وسافرت أنا إلى الخارج ولم نعد نلتقي وأذكر أنني التقيته مرة واحدة وكنا كلانا في أحد المطارات ، لا أذكر أي مطار ، وكان كلانا على سفر.

ولكني كنت حريصا بعد أن أقمت في جنيف في نوع من الاستقرار على أن أتصل به في كل حضور إلى القاهرة وكنت أتابع بكل الحب والتقدير ما يكتبه وأذكر أنه كان يكتب في مجلة الهلال ثم في مجلة المصور.

واستطعت بدرجة ما أن أعيد التواصل بيننا من خلال هذه المكالمات الهاتفية التي كنت في بعض الأحيان أجريها من جنيف وبعض الأحيان أجريها عند حضوري إلى القاهرة ، ونشأت بيننا تلك المودة التي أسميها المودة الشفوية، المودة عن بعد، لم نكن نلتقي ولم نكن نشارك في جلسات أو اجتماعات ولكننا كنا نتبادل الأحاديث الهاتفية لا غير.

ثم بعد أن كتب عنى مرتين أو ثلاثة في مجلة المصور اتصلت به لأشكره على ما كتب، ولكني في حقيقة الأمر فوجئت مفاجأة كبرى بعد عودتي من جنيف وأنا أعلم جيدا أن حالته الصحية لم تكن تحتمل الحركة في سنواته الأخيرة ، فوجئت مفاجأة كبرى عندما أتصل بي ليقول أنه سيأتي إلى زيارتي ، شعرت بأن هذا قدر كبير من التشريف وإنها مبادرة جميلة وجليلة وقد صحبه في تلك الزيارة الدكتور أحمد الراعي وزارني في بيتي هنا في القاهرة وقدم لي هدية أعتز بها غاية الاعتزاز هي كتابه "الرواية في الوطن العربي" بإهداء بالغ الرقة والعذوبة أعتبره من أثمن وأعز ما احتفظ به في مكتبتي، ثم في ما تلي ذلك من سنوات اعتقد أنني كنت أتصل به بمعدل مرتين أو ثلاثة كل أسبوع وما لم أتصل به فقد كان هو يتصل ، وكنت أخشى أن أزعج أسرته بكثرة اتصالاتي ولكنى في حقيقة الأمر كنت أشعر أنني بحاجة شديدة إلى تلك المكالمات الهاتفية وكان هو يشجعني عليها.

وكنا نتبادل الحديث عن كل الأمور الأدبية والثقافية وشئون الحياة العامة ، واعتقد أنني أصبحت أكثر التصاقا بفكره خلال تلك الفترة التي ربما لم أزره في أثنائها سوى مرتين أو ثلاثة، ولكن كان شعوري أنه بقربي وأنني بالقرب منه شعورا قويا ووثيقا.

وعندما عمل الدكتور علي الراعي في الأهرام كاتبا لمقال أسبوعي حدث موقف من المواقف التي رأي الدكتور علي الراعي أنها قد تجعل مواصلته للعمل في الأهرام أمرا صعبا ، وكنت أرى أنا أن في عدم استمراره في عدم الكتابة أيا كانت الأسباب سيمثل خسارة كبري بالنسبة لنا.

من هنا فقد اتصلت به ورجوته رجاء حارا أن يعدل عن قراره بالامتناع عن الكتابة ، وكان قد أمتنع عن الكتابة بالفعل لمدة ثلاثة أو أربعة أسابيع ، وكان مصمما على موقفه، فلم أتردد في الإلحاح عليه المرة تلو المرة إلى أن قال لي شاكرا أنه قد استجاب إلى هذا الرجاء وأنه سيستأنف الكتابة واعتبرت استجابته هذه انتصارا شخصيا لي وانتصارا شخصيا للحركة الأدبية بصفة عامة ، لأن ما كتبه الدكتور الراعي خلال تلك السنوات كان في حقيقة الأمر إضافة بالغة الأهمية للنقد ولحياتنا ، لا أقول الأدبية فقط ، بل وأقول لحياتنا العامة إجمالا.

استطاع الدكتور علي الراعي خلال تلك السنوات أن يرسي مبادئ كنا في أمس الحاجة إليها ومن خلال منبر إعلامي هو أوسع المنابر الإعلامية انتشارا "الأهرام".

وسأتحدث عن جانب واحد قد يبدو غريبا أن أتحدث عنه بعد، أفاض الأستاذ الدكتور صلاح فضل والأستاذ إدوار الخراط والدكتور جابر عصفور في الحديث عن أصالته كناقد وككاتب عن حق بطبيعة الحال ، ولكن ما لفت نظري أو ما كان يمثل بالنسبة لي حاجة ماسة نبهنا لها الدكتور علي الراعي هي ما قد أسميه عفة القلم وعفة السلوك وعفة الضمير في الكتابة، لم يكن علي الراعي يكتب عن هوي على الإطلاق قد يكون كارها لشخص ما ولكن هذا الشخص يصدر عملا يرى أنه عمل جدير بالكتابة عنه فإنه يكتب عنه بكل حب وبكل تقدير ، وقد يسئ أحد الأشخاص إليه إساءة شخصية فلا يبادله الرد بنفس الأسلوب على الإطلاق بل لا يرد عليه إطلاقا، كان هذا منهجه وهذا مسلكه .. كان يرسي في حقيقة الأمر قيمة عظمى فيما أتصور بالنسبة للكاتب والكتابة في عصر كنا نحتاج فيه لذلك ، ومازلنا نحتاج. ذلك أن النقد والكتابة عامة هي نوع من القرابين للحق وللخير وللجمال ، وأن كل

مساهمة في تعزيز رسالة الحق والخير والجمال لابد أن تتسم هي نفسها أيضاً بالحق والخير والجمال.

أذكر ذلك وأنا أشعر بالألم الشديد الذي تحدث عنه الدكتور جابر عصفور في بداية هذه الندوة ونحن نقرأ ونسمع أقوالاً بشعة لا يمكن أن تصدر عن إنسان له أدني علاقة لا بالحق ولا بالخير ولا بالجمال وأن تسمي هذه الإسهامات نوعاً من الكتابة النقدية أو الكتابة التي لا أجد لها وصفاً سوى أن تكون نوعاً من التهيج والتحريض الرخيصين الذين كان وجود علي الراعي . ووجود نقاد آخرين بهذه القامة وبهذا الخلق نوعاً من الردع أمام هذا الطوفان الرهيب الذي مع الأسف نشعر أنه يزداد قوة وطغياناً.

وهنا سأسمح لنفسي بكلمة قصيرة قبل أن اختتم هذه الكلمة: إذا كان الدكتور علي الراعي والدكتور شكري عياد والأستاذ مخمود أمين العالم مد الله في عمره والدكتور جابر عصفور والدكتور صلاح فضل قد أدوا ويؤدون واجبهم نحو المجتمع فإن المجتمع في حقيقة الأمر لا يؤدي واجبه نحو هؤلاء النقاد والمفكرين بمعنى أنه لكي يحقق النقد رسالته في المجتمع فلابد أن تكون هناك استجابة ما من المجتمع لهذا النقد، استجابة لا تتمثل فقط في تكريم الناقد، التكريم الذي يستحقه بالطبع، وإنما في تكريم رسالته في المقام الأول ، في الاستماع إلى تلك الرسالة ، فإذا كنا نعيش عصراً تلقى فيه كلمة الناقد وتلقى فيه الرسالة التي يوجهها الناقد أقل بكثير جداً مما يلقاه الاهتمام بمباراة لكرة القدم أو أغنية شبابية جديدة أو أي نوع من النشاط الترفيهي الذي أصبح له الغلبة الجنونية على مناحي حياتنا كلها ، فكيف يمكن أن نقول أن المجتمع يؤدي واجبه نحو الناقد كما يؤدي الناقد واجبه نحو المجتمع؟ أنا في الواقع أشعر وأعتقد أن الرسالة التي تضمنها النقد الجاد الذي تحدث عنه الدكتور جابر عصفور والأستاذ أدوار خراط والأستاذ إبراهيم فتحي والدكتور صلاح فضل، هذا النقد الجاد ليس مسئولاً بحال من الأحوال عن ذلك التردي الذي تشهده حياتنا الثقافية اليوم بل هو ، هذا النقد ، من بين ضحايا هذه الحالة الاجتماعية السيئة.

لن أطيل في هذه الشجون التي لا شك أنكم تشاركونني فيها وأريد في النهاية أن أوجه كلمة شكر لأسرة الراحل الكريم ولابنتيه اللتين قامتا

مشكورتين بجمع تراث الوالد وقد سمحتا لي أن أقوم بدور متواضع في تبويب هذه المقالات وجمعها فأشكرهما على ذلك أجمل الشكر وأرجو أن يتاح لنا في قابل الأيام أن نقوم أيضا بإضافات أخري إلى تراث الدكتور علي الراعي الذي نحبه الحب كله والذي نشعر بحاجاتنا إليه على الدوام.

شكرا لكم،،

كلمة الأستاذ الدكتور مجدي توفيق

البحث الذي أعددته طويل جدا والمقام لا يتسع لتفصيل القول فأنا مكتف بأن أوضح فكرة هذا البحث وما قمت به أثناءه وأضع بين أيديكم نموذجا واحدا من نماذج كثيرة تستمعون من خلاله إلى صوت الأستاذ الراعي وإلى نموذج من لغته العذبة الرائعة التي نفتقد حضورها هذه الأيام.

فكرة البحث هي التأمل الذي قام بمثله الأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد في عمل الناقد ولغته وحرصه على أن يعيد سرد القصة التي يناقشها مرة أخرى وبطبيعة الحال لم يكن هذا عندي تهمة توجه إلى الناقد وكنت أقرب إلى الأستاذ أدوار خراط وهو يصف هذا الأمر بأنه إقامة بنية سردية موازية للنص ينشؤها الناقد خلال كتابته ، بل أنا أضيف شيئا لعل الأستاذ أدوار نفسه يراه فرضية جديرة بالتأمل وهو السؤال : لماذا لا نتحدث عن نوع أدبي وسط تكون فيه الكتابة النقدية نفسها نوعا من الأدب ؟ ولعلني أذكر حديث العميد طه حسين عن النقد الأدبي تحت أسم (الأدب الوسيط)، والذين يعيدون النظر في كتابه (في الأدب الجاهلي) يجدونه في الصفحات من ٣٢ إلى ٣٥ يتحدث باهتمام وإلحاح حول التميز بين الأدب الإنشائي الذي هو الأدب حقا والأدب الوصفي الذي هو عنده النقد الأدبي وتاريخ الأدب. لماذا لا نفترض أن الأستاذ الراعي كان يقدم لنا أدبا يقوم بوظائف النقد في الوقت نفسه؟.

أنا لا أفترض أنه يكتب قصة وإنما أفترض أن السرد النقدي لديه شكلا أدبيا متميزا ، وكنت أريد أن أدرس السرد النقدي عند الراعي من خلال كتاب واحد هو كتاب (القصة القصيرة في الأدب المعاصر) يدفعني إلى اختياره أمران ، الأمر الأول أن يكون اختياري موافقا " لهدف اللجنة التي

هيأتنا لهذه الليلة الحميمة والهدف الأخر تصوري أن الحديث عن القصة القصيرة أيسر عندي من الحديث عن الرواية لأن ما أريده أنا من العمل البحثي إذا نقلته إلى الرواية سوف يخرج كتابا ضخم الحجم فمنهجي في دراسة هذا الموضوع كان يقوم على إعداد صفحتين متقابلتين صفحة فيها ما كتبه الناقد بقلمه عن القصة القصيرة المختارة والصفحة الأخرى فيها محتويات القصة عينها في تعاقبها مرقمة جملة جملة أو فكرة فكرة أو مشهدا مشهدا لأقارن مقارنة تفصيلية بين ما يكتبه الناقد وما هو في النص نفسه وكنت أكتشف في كل مرة أن الناقد يؤدي عمليات الحذف والذكر والإضافة والربط والتقديم والتأخير حتى ينتهي إلى إنشاء بنية سردية خاصة به تعد في نهاية الأمر قراءة تأويلية للنص تقدم وجها واحدا للنص يراه الناقد موافقا لأهداف عمله بوصفه ناقدا متفاعلا مع الحياة متفاعلا مع المجتمع يريد أن ينبه على قضايا إنسانية واجتماعية محددة يرى وجوب مناقشتها ودراستها.

وأنا الآن احتراما للوقت أكتفي بنموذج واحد من هذا الكتاب، النموذج هو قصة (الجوال العائم) للكاتب محمد البساطي من مجموعته (منحنى النهر) ، وفيه ينقسم حديث الكاتب الكبير علي الراعي إلى أقسام ثلاثة : القسم الأول تمهيد يلخص المعنى العام يقول أن القصة تلقى دورا كاشفا على عملية قتل النساء الخاطئات ثم القسم الثاني يكون سردا لأحداث القصة بطريقة الكاتب أما القسم الأخير فهو إعادة تحديد للمعنى الذي استنبطه الناقد من النص وأبرزه في مقدمة النقد، وهذا التقليد ثابت عند الراعي كلما تعرض لقصة من القصص مارس هذا التقليد : يبدأ بتمهيد يلخص المعنى ثم يسرد النص ثم ينتهي إلى تكرار المعنى الأول بعبارة جديدة وكأن السرد قد ساعده على استيضاح معنى النص وضوحا أكبر، وألقى عليه ضوءا أكبر ، ألح على ذهنه فأعاد تكرار المعنى مرة ثانية، هذا المعنى الذي يحدده يوافق ما أسماه هذه الليلة الأستاذ الدكتور جابر عصفور بالنقد الاجتماعي لأنه دوما يدور حول مسألة اجتماعية ولكني أضيف وأقول أنه يظل معنى إنسانيا عاما لأنه يتناول قضية اجتماعية ولكنه لا يدفع بالناقد إلى تحليل اجتماعي خاص ، أعني أن الناقد لا يغادر هذا النص ليناقش معنا قضية قتل النساء الخاطئات في ريفنا المصري ويقدم البحوث العلمية التي تناولت هذا لأمر والوقائع المختلفة التي تخص به وعلاقة هذا بالبنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

إلى آخره ، لا يخرج الناقد إلى هذا الضرب من التحليل الاجتماعي ، هو فحسب يحرص على معنى إنساني اجتماعي وفي وقت واحد.

أما عن طريقة السرد التي يمارسها للقصة فهي تقتضي مقارنة بين ما ذكره وما كانت عليه القصة نفسها ، يبدأ قائلا : " القتل تم قبل أن تبدأ القصة أحداثها " هنا نكتشف أن الناقد يضيف إلى النص ما ليس فيه لأن النص لم يذكر قتل على الإطلاق ، النص تحدث عن جوال عائم يخرجه درويش الطبال من الهويس ، ولم يقل لنا النص هل قتلت هذه الفتاة أم انتحرت أم ماتت على نحو ما أخجل أهلها وجعلهم يتركونها للتيار ...؟ لا نعرف كيف ماتت هذه الفتاة، الناقد هنا يضيف إلى النص شيئا من عنده لكي يحول النص إلى قضية اجتماعية يراها مهمة وجديرة بالقراءة والتحقيق ، وهو يبدأ سرده الخاص بالإشارة إلى هذا القريب الذي يتابع الجثة من قرية إلى قرية ومن موضع على النهر إلى موضع ثاني ويخلصها من العقبات لتستمر في حركتها مع التيار حتى تصل إلى الهويس الذي يسكن درويش الطبال قربه فيدعو درويش الطبال إلى إخراج الجثة.

أما القصة فتبدأ بدرويش الطبال وتستمر في الحديث عن درويش الطبال أكثر من نصف القصة وهو حاضر حضورا كبيرا في النصف الثاني ، أي أن الناقد مثلما يضيف إلى النص شيئا من الخارج يغير تركيب النص. فهذا القريب ذكر في النصف الأخير من القصة، لأنه يريد أن يقيم القصة على حادثة القتل المفترضة في حين يتأمل النص درويش الطبال ويلح على درويش الطبال ، ويجعل هذه الشخصية ، الرجل الذي يخرج الجثث من النهر، هو عمود النص كله.

وهنا يبدو واضحا أن الناقد يضيف ويمارس التقديم والتأخير في وقت واحد ويقتضي منه هذا التأويل للنص أن يفترض أن درويش الطبال يأخذ أجرا على إخراجه الجثث، وحين تقرأ القصة نجد هنا الدرويش يخرج في الفجر على صوت هو صوت القريب يناديه ويدعوه إلى أن يذهب إلى الهويس وما أن يخرج يجد القريب يضع يده في جيبه ليعطيه مالا فيقول له استغفر الله أن درويش الطبال لا يأخذ مالا وأنا أفترض أن الكاتب حرص على أن يصف درويش بأنه طبال ليفسر لنا من أين يرتزق درويش هذا ولكن

الناقد مضطر أن يقدم هذا التفسير للنص حتى يظل النص ملتصقا مع القضية الإنسانية الاجتماعية التي يتحدث عنها من خلال النص.

أضيف إلى هذا أن القصة اشتملت على مشاهد كثيرة حذفها الناقد في سرده ، مشهد إخراج بقرة من النهر وسلخ جلدها ونحن نعرف الآن من مقدمة هذا النقد لماذا حذفه ، يقول في مقدمة هذا النقد : " هي أشد قصص هذه المجموعة رهبة " هو يحذفها أذن لأنه يحذف ما يمكن أن يكون تأسيسا لجماليات القبح داخل القصة ، فهذا القلم العف حريص على الجمال دوما وأن وجد القبح راغ منه ببراعة وإتقان.

وهو بهذه الممارسة للحذف النقدي يحذف عشرات التفصيلات التي تأسس لهذا المشهد ويبرز عناصر أخرى لتكون في النهاية أداته لينشأ نصه النقدي من داخل النص القصصي وهو بهذا الأمر أديب مبدع نقديا يساعدنا أن نكون فكرة عن النص ، وأن نكون معنى عنه وأن نتأول معه النص في ضوء دلالة مرتبطة بحياتنا الاجتماعية والقضايا المثيرة التي تتعلق بها هذه الحياة، وان كان النص لا يطابق ما يتحدث عنه ، فهي مسئولية ناقد يشعر بأن عليه أن يوجهنا لمحبة الجمال ومواجهة قضايا الحياة الخطيرة المتجددة التي تستكين في أعماق حياتنا ونتجاهلها كل يوم ، ولكن مهما تجاهلنا لن نتجاهل هذا الذي كان له أوفى نصيب من اسمه : الناقد الراعي.

شكرا لكم.

كلمة الكاتب النوبي أدريس علي

السيدات والسادة .. مساء الخير ،

كان بودي أن أقدم شهادتي عن هذا الرجل العظيم بمناسبة تكريمه لا في ذكرى وفاته ، وهل مات فعلا ؟ وهل يموت العظماء ؟

إنه رجل لكل العصور فمازلنا نذكره بالخير كلما أظلمت حولنا الدنيا وكلما نصر النقاد البعض على حساب البعض وكلما انحرف النقد عن مساره الموضوعي، لقد انصف الجميع وخصوصا المهمشين والمنسيين دون النظر

إلى انتماءات الكتاب والوانهم ومكانهم ونجوميتهم. ومنذ رحيله أظلمت الحياة النقدية ولم يعد هناك من ينصف الذين لا حول لهم.

وكان أهم مواقفه شجاعة هو موقفه من الأدب النوبي عندما قامت الحرب الأدبية الأولى حول مصطلح الأدب النوبي وبالذات عند صدور رواية (دنقلة) مع أن المصطلح كان مطروحا قبل صدور هذه الرواية. فقد قدم الأستاذ جمال الغيطاني مجموعة "عروس النيل" دراسة نقدية ومطولة على إنها رباعية نوبية وكان الراحل إبراهيم فهمي هو الفتى المدلل في الأوساط الثقافية كأديب نوبي حصل على جائزة سعاد الصباح وفي نفس التوقيت حصل أديبين نوبيين علىالجائزة التشجيعية عن عملهما الأول، وكانت الشمندورة قد حققت بالفعل نجاحا بالغا من قبل، وكانت مصطلحات تملأ الساحة مثل أدب الستينيات وأدب المرأة وأدب الحرب إذن ما الذي حدث بعد دنقلة ؟ وما الذي حول أصدقاء الأمس إلى أعداء؟ أزعم أنني كنت المقصود بالحملة وهذا من تجليات الدولة السرية التي تعمل في الظلام، وأزعم أن صبيان ومليشيات هذه الدولة السرية كانوا وراء هذه الحملة لأن الدولة الرسمية موقفها واضح ومشرف فهي التي أجازت الرواية ونشرتها وأقامت ندوة الإبداع النوبي في المجلس الأعلى للثقافة ولم تمسسنا بسوء حتى الآن رغم محاولات تلك الأقلام الموتورة لوضعنا في حالة اشتباك مع الأمن القومي.

وكان الفضل الأول في هذا التواجد هو لرجلنا الذي نؤبنه اليوم فقد رأى بسعة أفقه وثقافته الموسوعية وضميره الحي أننا ينبغي ألا نزيغ بالآخرين بل نتبع تنويع ثقافي مثل كل الشعوب المتحضرة لأن مصر ليست القاهرة وحدها فهناك في الكفور والصحاري جماعات بشرية لها ثقافتها كالسيويين والبشارية والبدو و النوبيين والتعبير عن هؤلاء لا يؤدي إلى التفتيت ، ورغم ضراوة الحملة فقد صمد الرجل بشجاعة وصمم على إقامة ندوة الإبداع النوبي وحسم بذلك هذه المعركة المفتعلة. وبدأت الساحة الثقافية في الكتابة عن هذه الرواية المرفوضة من الدولة السرية فعل هذا كله دون أن تربطنا به صلة من أي نوع وكنا نتواصل معه عبر البريد والهاتف ولم نلتق به حتى يومه الأخير ، وكنا جميعا بلا حول ولا قوة ولا نستطيع أن نرد إليه

الجميل بأي صورة من الصور ، واستمر يكتب عن الإبداع النوبي حتى تصورت أن يكون من أصول نوبية دون أن ندرى .

وصدرت رواية "انفجار جمجمة" وقامت الدولة السرية بالتعتيم عليها وبادر هو بالكتابة عنها رغم أنها ليست رواية نوبية إذن فالرجل رجل دفاع عن المظلومين لا يميل إلى المصطلحات ، ويبدو أنه أحس بوقع هذه الدولة السرية، وحتى لا يلتبس عليكم الأمر الدولة الرسمية هي التي نشرت الرواية وأعطتها جائزة المعرض وهي التي ستعيد طبع الرواية.

مرة أخرى ينبغي أن تنتبه الساحة الثقافية إلى محاولات خفافيش الظلام لمحاربة بعض الكتاب.

وبهذه المناسبة أعلنها أمامكم بصراحة إنه إذا كان مصطلح الأدب النوبي يخدش المزيج الوطني سنتخلى عنه فورا في مقابل إلغاء جميع المصطلحات الموجودة في الساحة ولا يبقى إلا الأدب المصري وإلا فبماذا تتميز الستينيات عن باقي الأجيال ؟ وما الفرق بين أدب المرأة وأدب الرجل ؟ وهكذا يكون تصحيح الأوضاع حتى لا نشغل المجتمع بمعارك لا طائل من ورائها.

وشكرا،،

كلمة الأستاذ عبد العال الحمامصي

أسرة الفقيد العظيم
السيدات والسادة ... أساتذتي

ما احسبني قادرا في هذه المناسبة علما الإحاطة بالدور الحيوي العظيم الذي قام به في ثقافتنا المعاصرة الراحل العظيم الدكتور على الراعي .. أحد اللذين علموني وأدين لهم بما يحمله عقلي ووجداني من ثقافة رحبة .. الحق أن على الراعي كان من القلة الذين أدين لهم بالكثير مما أنا عليه ، ورغم أنني قرأت عشرات الكتب عن المسرح وقرأت مئات المسرحيات ، لكنني أشهد بأن ما تعلمته عن المسرح من رؤية ومفاهيم ورحابة وأبعاد

واتجاهات وأنواع إنما هو عن "الراعي" فأن على الراعي يمثل في وجودنا عدة خصائص :

أولاً إيمانه بتراثه الثقافي العربي الذي جعله في كتبه المسرحية يكتب عن مسرحيات عربية وكذلك في كتابة عن الرواية وفي كتابه عن القصة القصيرة وكان مهموماً بالقضية العربية ويرى أن الثقافة ، كما قال ذلك في كتابيه ، هي الراية التي يمكن أن تجمعنا قبل السياسة نفسها.

وعلي الراعي أيضاً كان مهموماً بقضية الشباب وإذا كان قد قدم بعض الأعمال الشابة ونوه عنها إلا أنه عندما كان مقرراً للجنة القصة استحدث هنا مسابقة للشباب باسم يحي حقي لشباب الجامعات وهذا يؤكد إيمانه بتواصل الأجيال وإيمانه بالمواهب الجديدة وأن تربة مصر لا يمكن أن تجدب مهما كانت الظروف.

الشيء الآخر في علي الراعي الذي جذبني إليه عندما عرفته منذ الستينات تقريباً وكنت التقي به في مكتبه في ١٦ شارع عبد الخالق ثروت [1]، أن له مواقف ورجولة في مواجهة أشياء عاتية حقيقة، مثل موقفه عندما كان يتولى مؤسسة المسرح والجميع يعرفون هنا هذا الموقف، كنت ألقاه في الشارع وفي مكتبه كي نتحدث وكان مهموماً بقضية الثقافة وقضية الوطن وقضية المستقبل.

أيضاً من سماته التي ربما يكون البعض قد ألمح لها أنه كان رحب النظرة بالنسبة للإبداع ، لم يكن منتمياً إلى تيار بعينه أو اتجاه بعينة في تناوله للأعمال الإبداعية بل كانت تحكمه الروح الموضوعية وقيمة العمل الفني الذي يتناوله، وكان يجوس في أبعاد هذا العمل لا يريد أن يقحم عليه منهجاً يتبعه ولا نظرية يعتنقها ، ومن أجل هذا كان يتناول الأعمال بحب شديد وكان يرفض أن يكتب عن أعمال لا يحبها.

---

(1) ربما قصد الأستاذ الحمامصى رقم ٢٧ عبد الخالق ثروت، وهو مقر مؤسسة فنون المسرح والموسيقى، حيث كان مكتب الدكتور الراعى .

وأنا أذكر أننا كنا في لجنة القصة وكان أحد الزملاء ، وربما يكون البعض هنا شاهد معي على هذه الواقعة ، قد أعطاه رواية له أو مجموعة قصصية وألح كثيراً على أنه سيدخل التاريخ لو كتب عنه على الراعي وأمثال هذه العبارات الفخمة.

وعندما ضاق هو ذرعاً بإلحاحه قال له أمامنا : " يا سيدي أنا لا أكتب إلا عن ما أحب " هذا هو علي الراعي حقيقة ، كان صارماً وصريحاً وواضحاً لا يغره النفاق ولا يحجبه عن قيمة العمل الأدبي حتى الجفاء نفسه وقد كتب عن أعمال ، كما أشار البعض ، ربما كان لا يحب أصحابها لكنه أحب هذه الأعمال ، هذه قيمة في على الراعي.

علي الراعي أيضاً بجانب كتابته عن الأجيال المتعددة هو الذي أعطانا نحن كتاب القصة القصيرة بالذات الثقة في أن ما نكتبه مهم وأنه لن يموت وفي مواجهة ما كتب عن (موت القصة القصيرة) وما شاكل ذلك من مقولات انطلقت ، كتب على الراعي يندد بهذا الرأي ويقول كيف ماتت القصة القصيرة بدون أن ندري ، كيف ماتت موتة سرية وهي في العالم كله لم تمت وهي في مصر أكثر حيوية وأكثر حياة وأنها مازالت صبية وفتية وأمامها مستقبل كبير لتمارس فيه دورها ، هذا هو الذي قال على الراعي أعطانا نحن الثقة ، وأقولها لكم بكل الصدق نحن كتاب القصة القصيرة الذين أخلصوا لها ولم تتوزع جهودهم إلى أنواع أدبية أخرى عندما كنا نشعر بالإحباط كانت كلمات علي الراعي تعطينا الثقة في أننا لا يمكن أن ننفصل عن حيوية الثقافة العربية بكافة أنواعها وأن لنا ثمة دور فيها.

وإذا تحدثت عن على الراعي الإنسان النبيل الجميل الذي لا يؤمن بغير الحقيقة ، فأن تجربتنا معه في لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة تؤكد أننا كنا مع رجل ديموقراطي عظيم ، أولاً كان يترك الأمر لنا في مسألة تقييم المسابقات وفي تقييم الأعمال التي ترد إلى اللجنة لتطبع في كتب عن المجلس الأعلى للثقافة وكان في ذلك الوقت ربما يقبل في غضاضة عندما نحكمه في الأمر في نهاية التقييم بين عملين أو ثلاثة ونترك له بصفته الحكم الأكثر رحابة والأكثر موضوعية في ان يختار ما يراه مناسباً سواء كان

الأمر في جائزة الدولة التشجيعية أو مسابقة محمود تيمور في القصة القصيرة العربية :

لا أريد أن أطيل ، فأن على الراعي بكل ما يمثله كان يمثل لنا التطابق بين الكلمة التي يكتبها وبين السلوك الذي ينتهجه ، وقلة ممن رصدتهم في حياتنا الثقافية كانوا يمثلون هذا المنهج.

وأذكر موقفاً أيضاً في لجنة القصة ، وكنا قد انتهينا من جائزة بعينها وقررنا من هو الفائز الأول ومن هو الفائز الثاني ومن هو الفائز الثالث وانتهى الأمر على هذا النحو ثم جاءنا هو بعد ذلك غاضباً حزيناً لأن أحد المشاركين اتصل به وقال له كيف أخذ الجائزة الثانية وأنا وأنا وأنا ؟. ، فعرف أن الخبر قد تسرب ، ولم أره غاضباً وحزيناً كما رأيته يومها لأن الأخلاقيات عنده كان لها اعتبارها ، وربما يكون هذا ما دعاه بعد ذلك لأن يعتزل عن قبول اللجنة عندما صدم لما عرف أن الخبر قد تسرب وأنه قطعاً من سربه كان موجوداً بيننا .. هذا هو علي الراعي لقد تعلمت من هذا الرجل حقيقة ، من كتبه ، من مواقفه من أخلاقياته ولعلى سأختتم هذه الشهادة بعبارة قرأتها في صغري عن فولتير : "إذا مشى الكاتب فلابد أن يتقدمه الرجل" والحق أنني من خلال وجودي في الحياة الثقافية لمدة تكاد تصل الآن إلى نصف قرن من الزمن أقول بان علي الراعي كان واحداً من هؤلاء الذين يمشي الكاتب فيه جنباً إلى جنب مع الرجل فليعوضنا الله فيه خيراً وليرحمه وليرحمنا الله أيضاً ولتكن تلك دعوة ونحن نستروح عطر على الراعي على الأصرار على أن نقاوم الظلام وألا نجعله يمتد إلى مساحات أكثر وألا نجعله يقلص مساحات الضوء في حياتنا الثقافية أكثر مما جرى.

وشكراً لكلم للاستماع

شيخنا ..*

فؤاد دوارة

فى أغسطس القادم يتم ناقدنا المسرحى والأديب الكبير د. على الراعى عامه السبعين من عمره المديد بمشيئة الله ، وهى مناسبة ثقافية هامة جديرة بحافوة الأدباء والفنانين وأجهزة الثقافة والاعلام ، اذ لا أظن ان احدا يختلف حول الدور الحيوى الرائد الذى قام به الدكتور الراعى فى خدمة مسرحنا وادبنا وثقافتنا بشكل عام ، لذلك بادرت بالتنبيه الى المناسبة قبل حلولها بوقت كاف ، لنشترك جميعا فى تكريم ذلك المفكر الكبير الذى قضى حياته كلها فى خدمة بلاده وتقدمها بكل ما وسعته الطاقة، واذا كنا نتحدث كثيرا عن نهضة المسرح المصرى فى الستينات، فلا شك أنه كان المحرك الاول لتلك النهضة التى لم يقدر لها ان تبلغ سمتها المرجو لعوامل خارجة عن ارادته. ولكنها اكدت مع ذلك قدرة هذا المسرح على النهوض والقيام بدور فعال فى تقدم البلاد، وهو ما نرجو ان نشهد تحققه فى يوم ليس بالبعيد.. ووقتها لن ننسى تلك الجهود الرائعة المستميتة التى بذلها الدكتور الراعى في المسرح المصرى فى الستينات وتأكيد الامكانيات الثرية الكامنة فى ذلك المسرح وفنانيه، وكذلك لن ننسى جهوده الخصبة فى التاريخ لهذا المسرح ودراسته والتنظيم له ، والترجمة له ، وهو ما نرجو ان نلم به قدر الامكان فى هذا المقال .

ولد على الراعى فى بنها سنة ١٩٢٠ ، وتعلم بالمدارس الأولية والأنجليزية والأميرية بمدينة الاسماعيلية حتى المرحلة الابتدائية ، ثم انتقلت اسرته الى القاهرة حيث التحق بالمدرسة التوفيقية الثانوية ، وثم بكلية الاداب قسم اللغة الانجليزية وتخرج فيه سنة ١٩٤٣ . بدرجة أمتياز مع مرتبة الشرف الاولى، فتقدم للإذاعة المصرية وإجتاز امتحان القبول ، وعين مذيعا ، ومخرجا ومعلقا، ومحررا للأخبار ، ثم رقى كبيرا للمذيعين وفى سنة ١٩٥١فاز ببعثة للحصول على درجة الدكتوراة من جامعة برمنجهام وأعتقد أنه هو الذى

* في مناسبة العيد السبعين للدكتور علي الراعي – المصور-١-٥-١٩٩٠ .

أختارها لأن استاذ الدراما بها هو الارديس نيكول اشهر مؤرخى المسرح العالمى وهو الذى أشرف على رسالته وكان موضوعها «مسرح برنارد شو : أصوله الفنية والفكرية» وقد ترجمها الى العربية ونشرتها وزراة الثقافة سنة ١٩٦٣ . وتقع فى أكثر من أربعمائة صفحة يتتبع فيها بدقة علمية الأصول الفنية لكل مسرحيات شو العديدة ورواياته ومصادر افكارها مما يضطره الى الاستشهاد بالكثير من روائع المسرح العالمى منذ الإغريق حتى أبسن ، فاذا بالكتاب يكاد يتحول الى موسوعة مسرحية شاملة حافلة بالمعارف الفنية والفكرية . دون أن يخلو مع ذلك من لمسات فنية هنا وهناك ، والتفاتات ذوقية نادرة ، نلمسها فى غالبية كتابات الدكتور الراعى ودراساته حتى لتصبح احدى سماتها الاساسية .

حصل د. الراعى على الدكتوراه سنة ١٩٥٥ . وعاد الى القاهرة ليدرس الادب المسرحى لطلبة كلية الاداب بجامعة عين شمس ولطلاب معهدى المسرح والسينما، وليتلقفه وزير الإرشاد القومى المناضل الكبير فتحى رضوان ، ليشركه فى لجان المسرح بالوزارة، وفى لجنة القراءة بالمسرح القومى ، ويكلفه بترجمة بعض الكتب والمسرحيات ، والإسهام فى تحرير مجلتى المجلة والاذاعة .

وكان د. الراعى قد أسهم قبل سفره فى بعثته واثنائها فى تحرير بعض المجالات التقدمية ، لعل اهمها مجلة «الكاتب» التى أصدرها المناضل التقدمى يوسف حلمى، ورأس تحريرها الكاتب المستنير سعد كامل فقد عثرت له على بعض مقالات فيها ، كتبها وهو فى لندن ليحذر من مشروع الدفاع المشترك الذى حاولت الدول الإستعمارية فرضه على مصر فى اوائل الخمسينات ويدعو فيها للسلام ويعارض سياسة الحروب التى يروج لها تجار السلاح ويهاجم مصادرة الحريات وتكبيل الشعوب بالاغلال والمعاهدات العسكرية .

وفى صدرمقالة المنشور فى ٨ نوفمبر سنة ١٩٥٢ نقرأ هذا التقديم :
«على الراعى .. مفكر مصرى يعيش الآن فى لندن مفتوح العينين على ما

يقع فى الحياة من أحداث .. وهو من المفكرين القلائل الذين اختلط الفكر عندهم بالفن .. واصبح الفن عندهم تعبيرا عن الحياة التى كانت والحياة التى يجب أن تكون .. وبذكاء المفكر والفنان استطاع على الراعى منذ كان فى مصر أن يحدد موقفه فى معركة الحياة والفكر .. وهو الآن يواصل دوره ويرسل إلينا بمقالاته التى ينبض من خلالها حلمنا بالمستقبل ونضالنا من أجل المستقبل.

واصل د. على الراعى هذا الدور النقدى الفعال بعد عودته من بعثته فظل يحرر باب الكتب الجديدة بمجلة الاذاعة ثم رأس القسم الادبى بجريدة المساء ابتداء من سنة ١٩٥٦ ، وتولى رياسة تحرير المجلة إبتداء من مارس ١٩٥٩ .. وظل حريصا على القيام بهذا الدور التنويرى فى مختلف مراحل حياته فنشر مقالاته ودراساته فى مجلات روزاليوسف وصباح الخير والهلال العربى والمصور.. وكلها تقريبا دراسات قيمة . غالبيتها حول روايات ومسرحيات مصرية وعربية ، وأقلها حول اعمال وكتاب اجانب. وهى جديرة بأن تضمها كتب لكى يعم نفعها. بالاضافة الى الكتاب إلى يعمل فيه حاليا عن الرواية العربية ولعله اوشك على الصدور ، لأنه تفرغ له منذ عدة سنوات .

لم يتوقف الدكتور الراعى عن القيام بدوره النقدى الفعال الا حوالى عشر سنوات تولى خلالها مسئولية المسرح فى وزارة الثقافة رئيسا لمجلس ادارة الهيئة المصرية العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية منذ مايو ١٩٥٩ حتى اواخر الستينات .. وحين سئل فى ذلك سنة ١٩٦٥ اجاب بقوله : «ليس احب الىّ من أن اتفرغ للمهمة التى تمس شغاف قلبى، وهى البحث والدرس والتأمل فيما يبدعه الفنانون .. أننى اكون فى أسعد حالاتى حين أفعل هذا .. غير ان بلادنا تنمو وتبنى نفسها فى عديد من المجالات وقد كان المنطق الذى وجهت به حين دعيت لتولى عملى الحالى هو : مابالك تتردد فى تولى مسئولية نشر الوعى المسرحى وزيادة معرفة الناس به ؟ ألست تفعل هذا فى الجامعة ، وعلى نطاق ضيق هو نطاق الفصل وحده ؟ تعال وعرف الدراما للناس بدلا من تعريفه للشباب فقط .. اى اننى دعيت لأكون رجلا عاما، بدلا من أن أكون

نفسى.

وقد قابلتنى مصاعب كثيرة فى عملى هذا ، ولا تزال تقابلنى ولكننى قد استطعت أيضا مع زملائى ومعاون ، أن أسهم فى خلق تيارات فنية جديدة وفى الدفاع عن هذه التيارات .. لقد أوصلنا المسرح للناس ليس فقط المسرح الدرامى بل والمسرح الراقص ومسرح العرائس ومسرح المهارات البدنية السيرك – ودافعنا عن مبدأ التفكير الجماعى عن طريق لجان القراءة.. كذلك أحتفينا بمبدأ حفظ التراث والنظر فيه عن طريق متحف المسرح .. والى جوار هذا مددنا النظر الى خارج القاهرة . فعاونا محافظات الجمهورية على إنشاء فرق الاقاليم ، لكى يصبح المسرح ظاهرة قومية وليس ظاهرة قاهرية فقط .. إن هذه هى الشعبية الحقيقية للمسرح فلا يمكن أن تقوم نهضة ذات بال لا تستند على جماهير هذا الشعب كلها، وتخاطب عقوله وأرواح مهما زاد عدد الفرق التى تنشئها فى العاصمة.

وهكذا شهدت تلك السنوات الى تولى فيها الدكتور الراعى قيادة الحركة المسرحية فى الستينات ازدهارا واضحا لا يمكن اختزاله فى سطور قليلة وانما من الممكن أن نذكر أهم معالمه، كإنشاء مسرح الجيب ، الذى اصبح بعد ذلك مسرح الطليعة وتقديم عدد من العروض الممتازة لمؤلفين عالميين لم يشهدهم المسرح المصرى من قبل ، مثل برشت وناظم حكمت ، وايسخيلوس، وتشيخوف ، بالاضافة الى التجارب الجديدة للمؤلفين المصريين والعرب ، وإتاحة فرص الإبداع الفنى لعدد كبير من المخرجين والفنانين التشكيليين اصبحوا الأن من معالم حركتنا المسرحية .

ونشط المسرح الغنائى وقدم عدة عروض ناجحة من بينها مهر العروسة وهدية العمر والحرافيش والقاهرة فى ألف عام وإنشئت الفرقة القومية للفنون الشعبية وقدم المسرح القومى عددا غير قليل من الكتاب الجدد كميخائيل رومان ومصطفى بهجت ومحمود دياب بالإضافة الى مؤلفات الفريد فرج وسعد الدين وهبه ويوسف ادريس وفتحى رضوان وانقسمت الفرقة الى

شعبتين كانتا تقدمان عروضهما على مسرحين فى وقت واحد، واستضافت لأول مرة مخرجين كبيرين، أحدهما من الاتحاد السوفيتى ليخرج بنجاح كبير «الخال فانيا» لتشيخوف، وآخر من ألمانيا الشرقية من البرلينر انسامبل ليخرج مسرحية برشت «دائرة الطباشير القاوقازية».

واستضافت المؤسسة لأول مرة فرقا درامية شهيرة ، بالإضافة إلى فرق الأوبرا والباليه فشهدنا فى ساحة أبو الهول عرضين رائعين قدمتهما فرقة الأولدفيك العريقة ومسرحيتى روميو وجولييت لشكسبير والقديسة جون لبرنارد شو .

وخرجت فرقنا المسرحية لتعرض فى العواصم العربية وفى بعض العواصم العالمية وفاز مسرح العرائس ببعض الجوائز الدولية ، وانشئت فيه شعبتان للطواف بالمدارس بعد أن أستقر فى مبناه الانيق بالعتبة .. واصبحت مصر عضوا فى المعهد الدولى للمسرح بباريس التابع لليونسكو وأنشأت فرعا له بالقاهرة ، وشاركت فى العديد من المؤتمرات المسرحية .. وغير ذلك مما يطول شرحه .

ترجم الدكتور على الراعى عددا من المسرحيات الهامة . أذكر من بينها الشقيقات الثلاث لتشيخوف وبيرجنت لابسن وقدم لهما بدراستين وافيتين وراجع عددا آخر من المسرحيات التى ترجمها غيره ، وقدم لها بالاضافة الى مراجعته لترجمات بعض الدراسات المسرحية والأدبية الهامة مثل الكوميديا والتراجيديا الذى صدر فى سلسلة عالم المعرفة الكويتية والأدب والحياة لمكسيم جوركى .

أما مؤلفاته فهى احد عشر كتابا، كلها عن المسرح باستثناء كتاب واحد هو دراسات فى الرواية المصرية (١٩٦٤) الفه لأنه يعتقد أن أية دراسة للجهد العربى المعاصر فى المسرح لا يمكن أن تكون عميقة بعيدة الجذور ، ما لم تسبقها دراسة للرواية والقصة .

أما أول كتاب صدر له فكان «فن المسرحية» ١٩٥٩ وهو دراسة تطبيقية لعناصر المسرحية المختلفة من القصة والحركة والشخصيات والحوار مع تقديم نماذج من مؤلفات ابسن وشو وتشيخوف وغيرهم من اعلام المسرح العالمى ووقفه فى الفصل السابع والأخير عند تقنية مسرحية الفصل الواحد أصدر بعد ذلك ترجمته لدراسته عن مسرح برنارد شو وقد سبقت الإشارة اليها .

انه لم ينتظم فى الدرس والتأليف إلا بعد ان تخفف من أعباء مؤسسة المسرح وهمومها ومعاركها فظهرت له سنة ١٩٦٨ دراسته الرائدة «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى» لتنصف عددا كبيرا من فنانى المسرح التلقائيين ، وتؤصل فنونهم التى تعتمد على الموهبة وحدها ، وتربطها بنظائرها فى المسرح العالمى وقد أثر هذا الكتاب فى كثير من العروض المسرحية التى استلهمته .. وإن أساء بعض الممثلين فهم رسالته ووجدوا فيه سندا لارتجالاتهم الهابطة التى اساءت الى تطورنا المسرحى .. وفى اعتقادى ان هذا الكتاب ما زال بحاجة الى المزيد من الدرس، وحسن الفهم والتطبيق .

وفى العام التالى ١٩٦٩ صدرت للدكتور الراعى «دراسته توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» ليكشف عن أفاق جديدة فى فن رائد مسرحنا العربى .

اما كتابة «مسرحيات ومسرحيون» ١٩٧٠ فيضم سبع عشرة دراسة عن كبار كتاب المسرح العالمى إبتداء من بلوتس الرومانى حتى إدوارد البى الامريكى مرورا بشكسبير وابسن وشو وغيرهم مع التوقف عند بعض مسرحياتهم الهامة فى محاولة استنباط معناها الأعمق والأدق ويقول :
كان من رأى منذ البداية أن على الناقد أن يزور العمل الفنى، ويستكشفه بروح الانعطاف والفهم لا أن يلم به كماتلم المصيبة على الفنان ويتولى الحديث فيحجر نيابة عنه ، ثم يصدر الاحكام ، يؤسسها على أراء ومبادئ أعتنقها مسبقا وقدم ليطبقها بأى ثمن ومهما بدت غريبة على طبيعة العمل.

والحق أن الدكتورالراعى يحرص على تطبيق هذا المبدأ فى كل كتاباته النقدية ومن ثم اتسمت دائما بالموضوعية الهادئة ، والقدرة على النفاذ الى أعماق الأعمال التى يتعرض لها والكشف عن الكثير من خباياها وأسرار صنعتها الفنية وهو ما نمسه بوضوح فيكتابيه التاليين فنون الكوميديا من خيال الظل .. الى نجيب الريحانى – ١٩٧١ و «مسرح الدم والدموع دراسه فى الميلودراما المصرية والعالمية» ١٩٧٣ فهما يستكشفا مناطق شبه مجهولة فى تاريخ مسرحنا ويؤصلان شكلين مسرحيين منتشرين ومؤثرين بمقارنتهما – كما يفعل دائما فى مؤلفاته – بنظائرهما فى المسرح العالمى، ليعرف بخصائصهما دون طمس لمعالمهما المحلية .

كان كل هذه الدراسات النافعة كانت بمثابة تمهيد وتجميع للقوى والجهود الشاقة التى بذلها الدكتورالراعى بعد ذلك فى موسوعته الكبرى «المسرح فى الوطن العربى»١٩٨٠ فلأول مرة يجتمع نشاط الأمة العربية كلها فى كتاب واحد يقع فيما يقرب من ستمائة صفحة. مثل هذا المشروع الضخم لا يمكن أن يخلو من بعض الثغرات ونواحى القصور . اقر المؤلف بها كعدم توفر بعض النصوص فى بلد عرب ما أو قلة المتاح من أبناء النشاط المسرحى فى بلد آخر . ولكنه يظل مع ذلك مرجعا ثمينا ، يتصدى بشجاعة نادرة للتجزئة الثقافية بين أجزاء الوطن العربى ويمكن ان نبنى عليه ، ونضيف اليه ، ولكننا لا نستطيع الاستغناء عنه ، فى محاولة إستكمال موسوعة مسرحنا العربى الشاملة .

لا يفوتنى أن أسجل هنا اهداءه لهذا العمل الكبير «الى الوطن العربى الكبيرانهم يرونه بعيدا واراه قريبا» لأنها تمثل سمة أساسية من سمات هذ المفكر العربى الكبير الذى منحه المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب بدولة الكويت جائزته للتقدم العلمى عن هذا الكتاب.

لا اعرف ناقدا عربيا آخر قدم للمسرح مؤلفات تتفوق كيفا أو كما على

تلك المؤلفات القيمة التى قدمها الدكتور على الراعى بالإضافة الى جهوده العلمية فى خدمته إدارة وتخطيطا وتدريسا فى الجامعات والمعاهد الفنية ، منها تسع سنوات بجامعة الكويت .

لذلك منذ قررت التفرغ للنقد المسرحى وأنا أتخذه شيخا واماما، وافيد من مؤلفاته واهتدى بها ، وهو مالا بد يفعله كل النقاد المسرحيين الجادين على مستوى وطننا العربى . فهو شيخنا بحق لا مجازا .

وشكرا »

الباب الرابع

شخصيات مسرحية

١- سلام على زكي طليمات

الفنان والمنشئ والمعلم

عندما سافر الشاب الموهوب زكي أفندي طليمات عام ١٩٢٤ إلى فرنسا في بعثة دراسية استحقها جائزة على تفوقه وعاد بعد أربع سنوات في عام ١٩٢٨ كان أول ما فعله هو: التقدم بمذكرة للحكومة المصرية شرح فيها برنامجا فكر فيه وخطط له للنهوض بالمسرح المصري على أسس علمية...

وكان أبرز ما جاء في هذه المذكرة ضرورة النظر إلى المسرح على أنه علم وتدريب له أصوله وقواعده إلى جوار الموهبة والإلهام، فهاتان لا تستطيعان أن تعيشا طويلا أو لا تقدران المران أن تقدما أشياء واعده وخلاقة إلا إذا دعمتها الدراسة وصقلها المران والمعرفة : المعرفة ليس فقط بالصنعة المسرحية ولا حتى بتاريخ المسرح بل ولا بمعرفة النصوص المسرحية وممارسة تمثيلها أو تقديمها وإنما أهم من هذا كله أن يكون رجل المسرح على إلمام تام بالظاهرة المسرحية بوصفها قبسا هاما من نور الحضارة الإنسانية عامة.

ومن ثم ألح زكي طليمات إلحاحا شديدا على إنشاء معهد للمسرح يكون بمثابة مشتل للمواهب ومعمل للتفريخ ،ومنارة ساطعة الضوء تهدي الفن المسرحي سواء السبيل، وكانت هذه لحظة هامة في تاريخ الفن المسرحي في مصر وفي باقي أجزاء الوطن العربي فيما لحق تلك اللحظة الهامة من سنين . بل كانت لحظة هامة في تاريخ الفنون والآداب، عامة فإلى ذلك العام المبارك عام ١٩٢٨ كان الظن المسلم به تسليم اليقين أن الفن نفثة شيطانية تنفثها أرواح غير منظورة تعيش في عالم ميتا فيزيقي في أرواح بعض الناس وتجعل منهم فنانين، وأن هذه النفثة غير خاضعة لقانون، ولا يمكن أن يقربها تدريب أو تنظير، أو تدريس فأنت إما أن تولد فنانا أو لا تولد. ولا خيار لك ولأحد غيرك في هذا ولا جدوى من الاعتراض .

وجاء زكي طليمات من فرنسا ليعلم الناس أن الفن موهبة بالفعل ولكنها موهبة قابلة للتعهد ـ التنمية ـ للشتل من أماكن أخرى ، وأنها - كالنبتة الناشئة - تزدهر بالسقيا وتموت بالإهمال وأن بالإمكان - إلى جوار الفنانين الموهوبين - أن نصنع فنانين آخرين عن طريق التدريب والتبصير وفتح الآفاق إن لم يدانوا الفنان الموهوب فإنهم - مع ذلك - قادرون على القيام بأعباء الفن المسرحي بدرجات إن كانت متفاوتة، فإنها مع ذلك نافعة ومطلوبة . وكانت هذه أول رسالة تحررية أهداها بروميثيوس المسرح المصري لقومه وزملائه الفنانين : التحرر من فكرة تلقائية الفن تلقائية مطلقة والتقليل من القداسة المبالغ فيها في النظر إلى الموهبة والموهوبين .

وأما الرسالة التحررية الثانية فقد ولدت من رحم الرسالة الأولى : ذلك أن الفن المسرحي هو فن وضع الإنسان على الخشبة والنظر إليه من منظورات مختلفة، والإنسان هو الرجل والمرأة معا وليس الرجل وحسب أو الرجل والرجل في دور وزي النساء، ومن ثم كان طبيعيا أن يفترض زكي طليمات أن معهده الناشئ ينبغي أن يضم الرجال والنساء معا متجاورين على مقاعد الدرس ،ولست أدري إن كان الفنان قد استشعر خطرا ما في هذا الافتراض، أو أنه ظنه أمرا مسلما به بعد أن انقضت سنوات طويلة على اكتشاف يعقوب صنوع لفتاتين يتيمتين موهوبتين، صادفهما ودربهما على فنون المسرح، ودفع بهما إلى اعتلاء الخشبة وبعد أن أصبحت الجامعة المصرية الأهلية التي أنشئت عام ١٩٠٨ جامعة رسمية عام ١٩٢٥ ، غير أن العام الذي افتتح فيه المعهد (١٩٣٠) كان عاما ازدهرت فيه الرجعية الاجتماعية ازدهارا واضحا، كان في مقاعد الحكم وزراء مغلقو العقول على القديم ويقاومون كل جديد لأنهم يرون فيه ـ محقين ـ خطرا على مراكزهم وكانت مسألة تجاور الفتى والفتاة في مقاعد الدرس بالنسبة لهم أمرا حيويا لأنه يهدد بإطلاق طاقات أبناء هذه الأمة وبناتها ، وقد كان مقدرا لهذه المسألة أم تتخذ أبعاد الانفجار في أوائل الثلاثينات حينما جعلت الفتاة المصرية تطالب بإلحاح بحقها في التعليم الجامعي، ومشاركة الفتى المصري الكلية وقاعة الدرس ، مما جلب على رائدات الطالبات الجامعيات تهما تعلقت بالعفة والشرف واستنزلت على رءوسهن الشابة كل اللعنات ، كانت هذه

المعركة تتهيأ للاحتشاد حينما افترض زكي طليمات افتراضه البريء هذا : أنه مادامت المرأة تمثل مع الرجل على خشبة المسرح، فإن أحدا لن يعترض إذا جاورت الفتاة الفتى في قاعة الدرس في معهد مسرحي .

ومن حسن الحظ أن الرائد المسرحي لم يتنبه إلى الخطورة الكامنة في هذا الافتراض، مما دفع بالمشكلة إلى الانفجار الشديد ، وجعل منها - لا مجرد صعوبة صادفت معلما مسرحيا في معهد أكاديمي ، بل قضية اجتماعية ملتهبة حولت زكي طليمات إلى محرر اجتماعي على غير طلب منه ، وأنزلت عليه العقاب نفسه الذي ينزل بكل من يتصدى للإسهام في عملية التحويل الاجتماعي .

ثار الوزير حلمي عيسى على زكي طليمات وأغلق معهده بعد عام واحد من إنشائه، واتهم المعهد وصاحبه والمنضمين إليه بأبشع التهم، وقاد الحملة على زكي طليمات ومعهده الصحفي الرجعي : سليمان فوزي صاحب مجلة الكشكول، ولقد رجعت إلى إعداد هذه المجلة التي تعتبر سجلا هاما لكثير من أحوالنا الاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية طوال فترة صدورها ، فوجدت سليمان فوزي - كدأبه مع كل من يبشر بالتقدم في بلادنا العزيزة - قد فاق كل الحدود في الهجوم على زكي طليمات وعلى زوجته الفنانة المرموقة "روزاليوسف" .

دعا سليمان فوزي إلى إغلاق المعهد، لأنه ـ في رأيه الشريف ـ بؤرة دعارة ! فلما ألغى حلمي عيسى المعهد بدعوى المحافظة على التقاليد صفق له سليمان فوزي وسلط فن الكاريكاتور اللاذع للهجوم على زكي طليمات وروزاليوسف وأخذ يتتبع كل نشاط لاحق للفنان وزوجته، محاولا إعاقته أو منعه ، ويرى القارئ مع هذا المقال اثنتين من الصور الكاريكاتورية التي نشرها الكشكول في الزراية والشماتة بزكي طليمات.

ولم يكتف صاحب الكشكول بهذا، بل أخذ يجري الأحاديث مع فناني المسرح وفناناته ليستخلص منهم تأييدا لرأيه الجاهل في إلغاء المعهد ، وفي هذا الصدد أجرى حوارا مع نجيب الريحاني حاول فيه

نجيب أن يثبت أن الهدف الأساسي من المعهد يمكن أن يتحقق في ظل الوضع الجديد الذي ارتأه حلمي عيسى ، وهو أن يتحول المعهد من دراسة نظامية مقننة إلى قلعة تلقى فيها المحاضرات في الفن المسرحي على جمهور من المستمعين وليس من الطلاب بالضرورة، وقد رأى الريحاني أن هذا يحقق الهدف الأساسي للمعهد الملغي ، فما دام هناك ملق ومتلق فإن العلم المسرحي سينتقل من الأول إلى الثاني وكفى الله الناس شر المعاهد.

وزعم فوزي سليمان أن فاطمة رشدي قد ناصرت هي الأخرى بإلغاء المعهد، وكتبت للأهرام بهذا المعنى ، ووعد بمزيد من المعلومات في هذا السبيل .

إذا عرفنا أنه كان من أهداف المعهد إلى جوار رفع المستوى الثقافي للمشتغلين بالمسرح في مصر تكوين نواة لفرقة مسرحية حكومية على غرار الكوميدي ، فرانسيز وأن من بين من اضطلعوا بالتدريس في المعهد في عمره القصير، رجال أفذاذ من أمثال طه حسين وجورج أبيض إلى جوار زكي طليمات نفسه ، أدركنا مدى الخسارة التي لحقت بالبلاد من جراء قرار جاهل أصدره وزير جاهل وأيده صحفي جاهل .

غير أن البذرة الطيبة لا تموت أبدا إذا ما ألقيت في أرض طيبة، وقد أثبتت الحوادث اللاحقة صدق هذا القول ، ففي عام ١٩٣٥ قامت الفرقة القومية بالتمثيل بدعم مباشر من الدولة ، وأعطيت إدارتها للشاعر المرموق خليل مطران ، وجعلت لها لجنة إشراف عليا من طه حسين ومحمد حسين هيكل وأحمد ماهر ووكيل وزارة المعارف ، محمد العشماوي ، وبهذا تحقق شطر هام من أهداف معهد التمثيل الملغي - شطر انشاء فرقة مسرحية ترعاها الدولة .

وفي عام ١٩٤٤ ،عاد المعهد إلى الوجود باسم المعهد العالي لفن التمثيل العربي، واستأنف رسالته المؤجلة في إخراج أطقم فنية مثقفة تتمتع برؤية وموقف ثابتين ،وتقف ثابتة القدم على خشبة المسرح يحفزها الشعور بالفخر والاعتزاز برسالة المسرح .

وانتقل زكي طليمات بعد ذلك من مصر إلى أجزاء بعينها من الوطن العربي وكان أبرز نشاطه في هذا السبيل أحد عشر عاما قضاها في دولة الكويت، أنشأ خلالها معهدا للتمثيل ،وفرقة مسرحية هي فرقة المسرح العربي ، وقد كان من دواعي فخري وسعادتي، أن دعاني الشاعر الفنان أحمد العدواني عام ١٩٧٢ ، وكان إذ ذاك وكيل وزارة الشئون الاجتماعية للأعمال الفنية ، إلى فحص وتقدير ما انتهت إليه أحوال المسرح الكويتي بفضل مجهودات زكي طليمات ، فقدرت هذه المجهودات حق قدرها ، وأوصيت برفع معهد المسرح من وضعه إذ ذاك كمعهد متوسط إلى معهد عال، وأن دفع التواضع زكي طليمات إلى الاعتراض على هذه التوصية لأن المعهد في رأيه لم يصل بعد إلى مستوى المعهد العالي واعتبرت أن هذا أبلغ تقدير لفن زكي طليمات التمثيلي والتدريبي .

وفي مجال آخر ترك زكي طليمات لمكتبة المسرح كتابين هامين هما : " التمثيل والتمثيلية وفن التمثيل العربي " و" فن الممثل العربي " وأرجو أن تسنح لي فرصة قريبة لعرض أحدهما أو كلاهما على هذه الصفحة ، سلام على زكي طليمات الفنان والمعلم والقائد!.

٢- عن الفريد فرج :
عميد الكتابة المسرحية في الوطن العربي

آن الأوان كي نضع الفريد فرج في الموضع اللائق به في حقل المسرح. وهو عندي قد أصبح منذ مدة عميد الكتابة المسرحية في الوطن العربي قاطبة . أقول هذا استنادا إلى مجموع ما أخرج الفريد فرج للناس من مسرحيات ، بلغ عدد الكبير منها ما يزيد على التسع ، وأقوله أيضا لأن الفريد فرج قد أصبح يجلس من الدراما العربية مجلس توفيق الحكيم ، الذي نهج الفريد نهجه ، حين نذر نفسه للكتابة المسرحية ، وآل عليها أن يتصل إنتاجه ولا ينقطع ، وأن يتناول الكتابة المسرحية بالتقليب والتجريب.

كتب الفريد فرج مسرحيات التراث : " حلاق بغداد " وعلى جناح التبريزي والمسرحيات التي تستمد من أيام العرب : مثل " الزير سالم "، ومد يده إلى المسرح الوثائقي في :" النار والزيتون "، وشغل بالأشكال الشعبية للمسرح مثل الميلودراما والارتجال المقنن في زواج على ورقة طلاق، فكان بهذا أكثر كتابنا المسرحيين الذين خرجوا من عباءة توفيق الحكيم ، أكثرهم تجريبا. بل أنه سبق المنظرين جميعا بإخراج " حلاق بغداد " قبل أن يدعو يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وكاتب هذه السطور إلى الالتفات إلى الأشكال الشعبية للمسرح واتخاذها وسيلة فعالة لتقريب فن المسرح من الناس، وتوسيع قاعدة المشاهدين بوضع مفردات مسرحية أخرى إلى جوار الكلمة، سعيا وراء الجمع بين الفرجة والفكر فى المسرح، ذلك أخراج الفريد فرج كتابه الصغير اللماح : " دليل المتفرج الذكى " وفيه قدم كثيرا من الأفكار الطازجة حول المسرح والمسرحيات ، ونظر فى نفاذ بصيرة فى فن نجيب الريحانى – على سبيل المثال ، ووضعه الموضع الذى يستأهله فى نظر الكاتب وليس فى هذا كله شئ جديد، وإنما الذى يدفعنى إلى تكراره المعاملة المتدنية التى عومل بها الفريد فرج فى الآونة الأخيرة على أيدى قيادات مسرحية تلبس ملابس رجال مسرح الدولة، وتدير هذا المسرح بعقلية وتوجيهات المسرح التجارى فارغ العقل .

وإلا، فهل يعقل أن يخرج الفريد فرج مسرحيتين مهمتين فى سنتين متتاليتين " عطوة أبو مطواة " (١٩٩٣) " والطيب والشرير والجميلة " ... فتنتج الأولى وتلقى نجاحا فائقا، وتقدم للناس متعتى الفكر والفرجة، ثم تسحب المسرحية الثانية ولا تقدم من بعد ، لا فى بقية الموسم ولا فى موسم الصيف، فى الوقت الذى تقدم فيه المسرحية الدليل الواضح على أن المسرح المصرى الذى يقال لنا أنه مات، أو أنه يحتضر، لا يزال حيا ينبض بكل مافى طاقة كاتب كبير، وطاقم ممتاز من الفنانين قادهم المخرج القدير سعد أردش نحو نجاح واضح، كشف عقم فكر الذين يطالبون بإنهاء عمل مسرح الدولة ؟

وهل يعقل أن تخرج للناس المسرحية الفاتنة : " الطيب والشرير والجميلة " فلا ترى النور أصلا، ولا يتقدم أحد من جهابذة المسرح القومى بطلب الفوز بها، كى تنير خشبته المتعثرة بين العروض الهزيلة واللا عروض ؟

يقول الفريد فرج أن سبب هذه المعاملة الشاذة، هو أنه تجرأ فطالب بنسبة من إيراد الشباك فى حالة : " عطوة أبو مطواة "، وهذا حق من حقوق المؤلف تضمنه اتفاقات دولية وتطالب بتنفيذه بصرامة ،ستشتد بعد أن وقعت مصر اتفاقية الجات، فما هو المحظور الذى وقع فيه كاتب مسرحية يطالب بحق له مشروع ؟ ولماذا وضع المؤلف وإنتاجه الحالى والسابق واللاحق على القائمة السوداء ، فى وقت يلطم فيه البعض الخدود ويشق الجيوب أسفا على ندرة النصوص الجيدة أو انعدامها ؟

أليس من حق الفريد فرج أن يأسى، ثم يدفعه الأسى إلى اليأس، حتى ليفكر فى هجرة أخرى جديدة ،يترك فيها أهله وناسه ويعيش فى لندن، بل ويترك فن المسرح بأسره ليعمل بالصحافة، كما قال لى ذات يوم ؟ هل تحتمل حالة المسرح الآن أن يهجره عميده، ولا عيب فيه سوى أنه واع لفنه ولحقه معا، مؤمن بأن من حق من ينتج أن يلقى جزاء عدلا لإنتاجه، فلا ينفرد بالجزاء المادى إداريون وحرفيون، لم يرتفعوا يوما ولو إلى بعض قليل من قامته ؟

أليس من واجب وزارة الثقافة أن تنظر مليا فى هذه الحالة الصارخة، ليس فقط لإنصاف الفريد فرج، بل - أيضا - لزرع بذور الثقة فى نفوس غيره من الكتاب، الشباب خاصة، أولئك الذين ينظرون إلى ما يحدث لكاتب كبير متصل الإنتاج، بعيد الصوت فى وطننا العربى بأكمله، فيصيبهم الإحباط وهم لا يزالون عند الدرجات الأولى من السلم الفنى ؟

لا أريد أن أمضى طويلا فى هذه الشكوى، فوجه الحق فيها أوضح من أن يحتمل المزيد، وأنتقل مسرعا إلى مناقشة واحدة من : المسرحيتين : " عطوة أبو مطوة تتعامل " عطوة أبو مطوة " مع فكرة رئيسية تناولها كل من الكاتب الإنجليزى جون جاى والألمانى برتولت بريشت فى مسرحيتين هما : " أوبرا الشحاذين " - جون جاى " وأوبرا بثلاثة مليمات " برشت ، أخذت الثانية منهما عن الأولى هيكلها العام وفكرتها الرئيسية : كتب جون جاى " أوبرا الشحاذين " وقدمت عام ١٧٢٨، وعرض فيها لفكرة أن الجريمة تعقد فى كثير من البلاد حلفا غير مقدس بينها وبين من يكافحونها ، أى جهاز الشرطة ، وتوضح أن هذا الحلف هو مظهر من مظاهر الفساد فى المجتمع الذى يقوم فيه . فالسرقة مهنة لها أصولها وقوانينها وأرباحها، وهى محتاجة لمن يحميها ويسهل تداول أرباحها، وفى سبيل ذلك تقدم مهنة اللصوصية الأرباح والمزايا لخصومها المفترضين (رجال الشرطة) .

وتتناول المسرحيتان هذه الفكرة الرئيسية تناولا فكاهيا ساخرا . فهما لا تدافعان عن اللصوص أو عن رجال الشرطة المنحرفين . بقدر ما تصوران أن ما يجرى من فساد مصدره المجتمع الفاسد ذاته الذى يجعل من اللص قاطع طريق : " ماك هيث " بطلا فى نظر رجاله، ويسند إليه وجهة نظر تقول أن اللصوصية لا يقوم بها اللصوص وحدهم، وإنما يشتغل بها أناس فى أرقى المناصب، يشغلون أرفع المواقع فى المجتمع . وما دام الأمر كذلك، فلا جناح على اللصوص إن سرقوا، فإن العظماء كلهم يسرقون، وفى مركز الصدارة منهم رأس الدولة، وهو فى حالة المسرحيتين : الملكة، التى تنقذ ماك هيث من الإعدام بعد أن تم اعتقاله، ويقول مندوبها الملكى فى

مسرحية بريشت وهو يقرأ وثيقة إعلان العفو : لقد قررنا رفع ماك هيث إلى مرتبة النبلاء، ومنحه قصرا وراتبا سنويا قدره عشرة آلاف جنيه، يصرف له طيلة حياته ،كما نقدم التهنئة من أعماق القلب لكل واحدة من زوجاته .

ونستنتج نحن المغزى من وراء هذا العفو الميلودرامى، ففى المجتمع الذى تتناوله المسرحية بالفضح ، الكلب لا يعض كلبا آخر ، بل يتعاون وإياه وينقذه من المخاطر لإنقاذ النظام الاجتماعى والاقتصادى ، الذى يعتمد السرقة العامة أساسا له : الأغنياء يفوزون بالسرقات الكبرى، والفقراء تترك لهم السرقات الصغيرة .

ويسير الفريد على نهج المسرحيتين فى اعتماد المفارقة الساخرة وسيلة للتنديد بسوءات المجتمع، وماك هيث عنده اسمه عطوة، وهو يقدم نفسه إلينا فى كلام طويل موجه إلى إحدى عشيقاته، يخبرها فيه أنه زور شهادة الطب وعمل طبيبا لفترة، فأكتشف أن الطب لا يجلب الرزق حتى لو غش المرضى وباعهم أدوية وهمية يسميها أدوية تقوية، وهى فى الواقع مخدرات وسموم، كذلك زور شهادة الهندسة وعين فى شركة مقاولات، يسرق صاحبها الأسمنت ويوقع هو على شهادة التمام، وحين انهارت أول عمارة، خرج المقاول من التهمة سليما ووقع هو فى المحظور . كذلك كانت الحال حين عمل عطوة بشهادة حقوق مزورة يخرج اللصوص الكبار من التهمة، نظير أتعاب ضخمة، ويستنكف أن يتناول أتعابا من الفقراء فيعفيهم منها . وحين أخذته الحمية ذات مرة فأعلن أن موكله الكبير لص ونصاب، انقلبت المحكمة رأسا على عقب، وشكى اللص الكبير محاميه للنقابة فاتهمته هذه بخيانة أمانة الدفاع . وانتهى الأمر بعطوة إلى أن يصبح بدوره لصا، لان الخيار الآخر أمامه هو أن يصبح شحاذا، وهذا ما تأباه كرامته !

فى هذا الجو الساخر الحافل بالمفارقات ، يعمل عطوة وعصابته ، يسرقون محلات المجوهرات والموبيليا والمطاعم والسجاجيد، لا يهتز لهم ضمير ولا يؤرقهم ندم، فالجميع يسرقون .

وعطوة يستند فى أعماله الجسورة هذه على صداقة " جاربو بك تيجر راسل " مأمور قسم الأزبكية، الملطى الأصلى ، الذى ذكاه

المندوب السامى البريطانى للمنصب، فأخذ يحمى عطوة فى حدود آمنة، وإن تخلى عنه عندما اجتاز عطوة هذه الحدود .

والمسرحية حافلة بمجموعة طريفة من رجال القاع ، اللصوص، " بنكنوت " و "خطاف " و " شلاطة " و " الكتف " ورجل يحمل لقب دكتور ومدير شركة الإحسان الأهلية، التى ترعى مهنة التسول وتكون نقابة للمتسولين ترعى مصالحهم وتدافع عنهم، كما أن بها شخصيات مألوفة فى الكوميديا الشعبية ، التى عرفتها مسارح روض الفرج ومسارح وصالات اللهو ، العمدة الأحمق المتلاف الواقع فى أسر الغوانى والبغايا، الذى تنهب العصابة ماله وملابسه وتتركه على الحديدة .

وبها أيضًا شخصيات من الطبقة الذكية المتغطرسة التى كانت تحكم البلاد زمن المسرحية (الثلاثينات) ، والتى تتلهى بإقامة حفلات الخير بزعم بذل العون للفقراء بإنجاز مشروعات سطحية مثل مكافحة الحفاء بتقديم الأحذية للمعوذين . كذلك تستعين المسرحية بالتقليد المعروف فى المسرحيات الشعبية، تقليد تصوير الخواجات والتندر بهم، وهو ما بدأ به يعقوب صنوع مسرحه فى السنوات الأولى من سبعينات القرن الماضى .

ويمثلهم فى المسرحية المأمور الإنجليزى وابنته ماجى ،التى تقع فى غرام "عطوة أبو مطواة " ، وصاحب محل المجوهرات الذى يسرق زبائنه وهو آمن، حتى يأتيه عطوة وعصابته فيكرهونه على التنازل عن بعض من أغلى مقتنياته، خوفا من السكين المصوب إلى عنقه .

بهذا التنويع على مسرحيتى " أوبرا الشحاذين " و " أوبرا بثلاثة مليمات " يقدم لنا الفريد فرج فرجة مسرحية ممتازة، تتيح لنا متعة البصر والفكر معا، وتنسج الفكر نسيجا رشيقا وجميلا فى جسد العرض، بحيث لا ينبو ولا يبرز بروزا ضارا، فيتحول إلى خطابة .

هذه هى المسرحية التى وصلت بشباك المسرح القومى إلى لافتة كامل العدد، وأنجزت منافسة ذكية وشريفة وفاعلة مع مسارح القطاع الخاص، دون أن تهبط إلى تبذل بعض هذه المسارح .

فكيف يترك مؤلف عرض هذا شأنه مأزوما، مضيقا عليه، مضطرا إلى اللجوء إلى المحاكم كى يحصل على حق له لا يجوز

منازعته فيه ؟ وكيف يهمل تماما عمله الفاتن الآخر : " الطيب والشرير والجميلة " ولا يعيره جهابذة مسرح الدولة أدنى التفات ؟ أنملك نحن الآن ترف إهمال الأعمال الجادة الممتعة ونروح فى الوقت نفسه نصرخ كنائحات مجالس العزاء شاكين من ندرة النصوص ؟.

٣- توفيق الحكيم

ثمانية أعوام على رحيل توفيق الحكيم

رغم الاهتمام العالمى والعربى بفنه غادر توفيق الحكيم عالمنا غضبان أسفا

دار الحديث بينى وبين توفيق الحكيم فى شرفة شقته بجاردن سيتى عام ١٩٨٧ ،كان أول حديث يدور بيننا على هذا القدر من الاتساع، قبله لم تنقطع زياراتى له فى مكتبة بالأهرام، فى أواخر عهدى بزيارات الأهرام كانت النغمات الحزينة تزداد قوة وانتشار فى جنبات الكلام، كان الحكيم قلقا أشد القلق، على مستقبل مصر، وحين ورد ذكر مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى : " وطنى عكا " نظر إلىّ وقال أنه يقصد وطنى أصبح عكة !

قبل تلك الأيام الحزينة، وخاصة فى منتصف الستينات، كان الحكيم لا يزال يحمل شعلة الأمل بين جنبيه، عندما أخرجت كتابى : " توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر " لم يقرأه - كما تبين لى فيما بعد، لعله لم يقتنع بالحجج التى أوردتها فى الكتاب، والتى تشير - فى رأى - إلى أن مسرح توفيق الحكيم قابل للتمثيل، وليس مسرح قراءة وحسب، كما رأى الكثيرون، وكما لم يجد الحكيم نفسه مفرا من موافقتهم، بعد أن صدم المرة بعد المرة بسبب قلة أقبال الجماهير على مسرحياته .

وذات يوم طلب إلىّ الحكيم أن أزوره فى مكتبه، وقدم إلىّ صورة لمقال نشر بالملحق الأدبى لصحيفة التايمز بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٧٠ ، جاء فيه عرض ونقد لكتابى، وكان ما أدهش الحكيم أن الكتاب لم يترجم إلى الإنجليزية أو غيرها من اللغات الأوروبية، فسعد لأن مجلة أدبية محترمة مثل الملحق الأدبى للتايمز وجدت من الضرورى أن تعرف قرائها بالكتاب، واستهلت التعريف بقولها : لن ينقطع أبدا ظهور الكتب عن الحكيم ومسرحيات الحكيم!

وكان من أعز أمانى توفيق الحكيم أن تجد أعماله جمهورا فى الغرب، وغير الغرب من بلاد العالم، كنت فى أمريكا عام

١٩٦٤، فجاءني أحد رجال المسرح الأمريكي وطلب إليّ أن أرسل له نسخة من " يا طالع الشجر " للنظر في تقديمها، ولما نقلت هذا للحكيم أحتفى بالنبأ، وقال لي : أرسل النسخة، فمن يدرى لعل الخير يأتي على يديك - ومع الأسف - أن الظروف لم تسمح بتقديم المسرحية - على الأقل في حدود علمي .

إزداد كم الأسى في مسرحيات توفيق الحكيم منذ ظهور : " مصير صرصار " عام ١٩٦٦ وتلاها عمل أخر حزين : " كل شئ في محله " ١٩٦٦ أيضًا، و " بنك القلق " عام ٦٧ ، وفيها كلها تفجع واضح وقلق لا يهدأ وحزن عام وأخر شخصي، أم الحزن العام فكان تخوفا مما تجرى إليه أمور البلاد، وأما الحزن الشخصي فهو الذى صاحب الحكيم طوال حياته ومبعثه الأسى لأنه على قدر ما يحسه في نفسه من صلة بعامة الناس وقدرة على الوصول إليهم، بقدر ما يجد من عجز متواصل على أن يبلغ الجمهور العريض .

والحكيم نفسه مسئولا عن هذا العجز مسئولية جزئية، فهو الذى ضحى بنبع الفكاهة الصافي الذى كان يتفجر في داخله . (" راجع يوميات نائب " و " الفن والقضاء " على سبيل المثال) في سبيل أن يلبس ملابس الاحترام، ويدخل زمرة كبار الأدباء : شوقي وطه حسين ومن إليهم، لقد خنق المهرج بداخله، وقنع بصورة الفنان المفكر الفيلسوف، وهذه على قيمتها بالنسبة لمسرحه، من حيث أنها جعلت مسرحياته تطبع وتدرس كأدب، ولم تجده شيئًا كثيرًا في الميدان الذى طالما تحرق شوقا إلى أن يصل إليه ويلعب، فيه ميدان الجماهير العريضة .

ولما ذهبت أزوره لإجراء الحديث سالف الذكر، وجدت حزنه على حاله، بل وجدته قد تضاعف، وأحسست بمدى مرارته، لأن المسرح الذى يحمل أسمه قد أنشئ في وقت متأخر من عمره، فهو كان يطمع في أن يمنح مسرحًا وهو في كامل صحته، كي يديره بنفسه بمعونة من أنصاره وحواريه ، بحيث يقدم فن الحكيم المسرحي في أحسن صورة ،ولكن هذا لم يتم، وأصبح المسرح مجرد لافتة تحمل أسم الحكيم، ثم ما لبث الاسم أن اختفى وظل الناس يطلقون على قاعة العرض أسم : مسرح محمد فريد .

حاولت جاهدا أن الفت نظر الحكيم إلى أن مسرحه له مستقبل وأن هذا المستقبل رهن بقراءة واعية وخلاقه للمسرحيات، تستنبط من المسرحيات أحسن ما فيها وتضيف إليها أشياء لم تقلها المسرحيات ،وكان يمكن أن تقولها وأستمع الحكيم إلى كلامي شاكرا، ولكن غير متفائلا وانصرفت من لدنه وأنا عازم على مواصلة زياراته، ولم أكن أعلم أنه سيرحل بعد هذا اللقاء بحوالي شهرين، رحل بطريقة " محترمة "، نقل بالطائرة إلى الإسكندرية يصحبه وزير الثقافة الدكتور أحمد هيكل : ترك الدنيا دون احتفال جماهيري، منع من قيامه ضرورة أن يكون الاحتفال رسميا بكل معاني الكلمة نظرا لما يحمل الفقيد من أرفع الأوسمة .

وكانت هذه مفارقة قاسية من مفارقات القدر : الرجل الذى ظل طول حياته يهفو إلى دفء الجماهير في مسرحه ويبتكر الوسيلة تلو الوسيلة للوصول إلى الناس (راجع مسرحياته في مجلدى : مسرح المجتمع والمسرح المنوع التى تنشئ بهذا الاتجاه) يحرم - حتى في الممات — من تشييع جماهيرى لجثمانه، هو بعض من حقه ودليل لا ينقضى على مدى ما بلغ من وصول إلى أسماع الناس وأبصارهم وأفئدتهم .

بلغني قبل وفاة توفيق الحكيم أنه كتب رسالة ذات شأن وسلمها إلى الدكتور لويس عوض، وقد قرأ الرسالة الأستاذ ثروت أباظة، فاستحلف الدكتور لويس بكل غال أن يحجبها عن الناس، لخطورة ما جاء فيها، ورغم أن الحجب قد تم بالفعل، فإنه ليس من العسير على من كان مثلي كثير الوجود مع توفيق الحكيم قبل وبعد بيانه الشهير المطالب بإنهاء حالة اللا سلم واللا حرب التى عقدت بمصر في وضع محلك سر، أبان حكم السادات — ليس من العسير أن نستشف روح ما جاء في الرسالة .

فتوفيق الحكيم كان منزعجا أشد الانزعاج من تدهور الديمقراطية، وانهيار قيم الاستنارة التى كانت أجيال قبله وبعده تحاول إرساء قواعدها، وكان يردد في كلامه إذ ذاك عبارة : " مصر المسكينة " .

وإذا كان بعض الناس قد أخذوا على توفيق الحكيم كتابه : " عودة الوعي " واعتبروه في أحسن الفروض عودة بعد فوات الأوان،

وفى أسوأها : انتهازية رخيصة ، فأنى أقول أن من الواجب أن ينظر إلى «عودة الوعى» وإلى بيان الحكيم الذى جلب عليه غضب رئيس البلاد فى ضوء هذا القلق والتفجع الذى أشرت إليه أنفاً .

ويلفت النظر فى هذا المجال أن توفيق الحكيم كان حريصاً على أن ينتشر بيانه بين الناس أوسع انتشار . كان يعطى نسخاً من البيان لمن يزورونه فى مكتبه ويطلب إليهم أن يطبعوا منه نسخاً كثيرة للتوزيع ، وقد حصل غالى شكرى إذ ذاك على نسخة من البيان وطار بها الى بيروت لتوزيعها على نطاق واسع ، ولفت النظر ايضا ان توفيق الحكيم بدا متخففا من حرصه الشديد على أمنه الشخصى وهو يندمج فى هذه اللعبة الخطرة ، وهمس البعض بأنه ما كان ليجد فى نفسه هذه الشجاعة لو لم يكن بعضهم يقف وراءه وسأمسك هذه المرة عن الاشارة الى ماهية هذا البعض ، الى أن تبين المزيد مما أعرفه ولا أريد الأن الخوض فيه .

الذى أود أن أضع تحته كل الخطوط الممكنة أن توفيق الحكيم كان يحب مصر حبا جما، وكان يتمنى لها أن تكون مزدهرة مزهوة ، برأى عام ديموقراطى قوى. شأنه فى هذا شأن حسين فوزى ، الذى مات وهو يردد : «الاستنارة ، الاستنارة» ، متفجعا هو الآخر على غيابها .

كل ما فى الأمر أن الحكيم لم يكن مناضلا عمليا ، من النوع الذى يخرج على رأس المظاهرات، ويشترك فى التجمعات السياسية ، وقد حاول فى الثلاثينيات أن يدعو الى اجتماع عام فى ميدان الأوبرا طلب فيه ان يحرق المجتمعون الطرابيش بوصفها رمزا للاستبداد التركى البغيض ، فلما كشرت السراى عن أنيابها تراجع الحكيم تراجعا لم يدانيه فى الاستخذاء إلا تراجع برنارد شو فى موقف مماثل . فقد خرج شو ذات مرة على رأس مظاهرة سياسية لم تسمح بها الحكومة ، فسلطت هذه على المتظاهرين البوليس الراكب الذى داهم المظاهرة ، فكان برنارد شو أول الفارين . ! ولما استوقفه أحدهم يسأله : «ماذا نفعل الآن ، يا مستر شو» ، قال شو دون تردد «اجر بأسرع ما تستطيع» ذلك أنه ما كل مفكر أو أديب قادر على النضال العملى ، ليس شو أو توفيق الحكيم فى قدرة رجل مثل برتراند رسل، الذى قاد وهو فى التسعين المظاهرات الحاشدة احتجاجا على القنبلة الذرية . ولكن هذا لا

ينفى عن الرجلين رغبتهما فى النضال واسهاما - كل على قدر ما أوتى من موهبة - فى دفع عجلة التقدم الى الأمام.

وقد مات توفيق الحكيم وعيون العالم عليه، فى انجلترا وامريكا ولم ينقطع الاهتمام به ، خاصة فى الجامعات وما اليها من مراكز القيادة الفكرية ، وقد أشرت أنفاً الى اهتمام الملحق الأدبى لصحيفة التيمز بفنه المسرحى، وأضيف الآن أن جامعة درهام البريطانية أظهرت اهتماماً مماثلاً بتوفيق الحكيم ، وفى عام ١٩٧٢ زارنى احد أساتذتها وهو الدكتور بَوْدر ، وأمضينا بعض الوقت لنبحث فى مسرح توفيق الحكيم ، عبر مناقشة مستفيضة لكتاب : «فنان الفرجة وفنان الفكر» ، ثم أرسل دكتور بودر من بعد يقول : «كانت مناقشتنا طريفة جدا، ومفيدة جدا، وقد القت الضوء على الكثير».

وفى أمريكا ظهر مجلدان عن مسرحيات توفيق الحكيم : «مسرح المجتمع» ١٩٨١ ، و «مسرح الأفكار» ١٩٨٤ ويحوى الى جوار المسرحيات مقدمات وتعقيبات توفيق الحكيم على بعض مسرحياته ترجم المسرحيات الى الانجليزية ، و.م هتشينز، وقد اعتمدت هيئة اليونسكو المجلدين ممثلين للأدب العربى المعاصر ضمن سلسلة تحمل العنوان ذاته، وقد أهدانى توفيق الحكيم المجلدين يوم زرته فى اليوم الثانى من فبراير ١٩٨٧ وكتب فى الاهداء الى فلان : أطيب التحية وأجزل الشكر وأصدق التقدير».

وفى عام ١٩٩٢ ظهر المجلد الرابع من تاريخ كمبريدج للأدب العربى ، وهو المجلد الذى أشرف عليه الدكتور . م.م. بدوى وقد اسند الدكتور بدوى الىَّ كتابه الجزء الخاص بالمسرح العربى منذ الثلاثينيات ، ورجا ان أفرد فى هذا الفصل جزءا مهما لمسرح توفيق الحكيم ، بوصفه منشئ المسرح العربى المعاصر .

وهكذا لم ينقطع ظهور الكتب عن الحكيم وفن الحكيم كما لاحظ بحق ناقد الملحق الأدبى لصحيفة التيمز . وأغلب الظن أنه لن ينقطع ، بل ربما يزداد ، بعد أن يخرج توفيق الحكيم من المحاق الذى يلازم المشاهير دائما عقب وفاتهم ، خصوصا إذا كان هؤلاء من المعمرين ، وقد حدث الشئ ذاته

لشكسبير وبرنارد شو ، فحين مات هذا الأخير تنفس العالم الصعداء ، فقد ظل شويلح على الناس بشخصه وفنه ومقالاته حتى شعروا بامتلاء مؤلم ، فلما انقضت سنوات قليلة على وفاته ، عاد الناس يبحثون عن فن المهرج الذكى الفيلسوف اللماح ، ويخرجون أعماله على المسرح أو فى السينما .

وأعود الى توفيق الحكيم فأقول أنه رغم الاهتمام العالمى ورغم حفاوة المعجبين الكثيرين فى وطننا العربى بالمسرحى ذى الحوار الذكى الدفّاق ، فقد مات توفيق الحكيم وهو يحس غصةً فى حلقه. لم يجده كثيراً أن يُعترف بفنه فى «المنفى» فقد كان يريد أن يكسب قضيته فى بلاده وعلى أرضه ، ولكن هذا لم يتم ، فذهب الى قبره يلفه الأسى الشديد.

والغريب أن شعورا مماثلا بالفشل قد صاحب برنارد شو فى أواخر حياته ، وهو شعوركان مبعثه أنه على رغم النجاح المادى والثروة الطائلة التى تخلصت له ، فقد فشل فشلا ذريعاً فى الميدان الذى اختاره لنفسه : استخدام فنه فى هداية الناس الى الاشتراكية. كان يظن فى أوائل شبابه أن الناس خليقون أن يعتنقوا الاشتراكية لو قدمت لهم فى الإطار المناسب، وأن هذا الاقتناع لا يحتاج الى أكثر من أسبوعين ! وقد امتد العمر بالكاتب حتى بلغ العام الرابع والتسعين ، فلم تزد الرأسمالية البريطانية التى عاداها إلا رسوخا، من هنا جاءت خيبة أمله الكبرى . والواقع بين شو والحكيم نقاط التقاء كثيرة لعل الفرصة تسنح لى يوماً كى أنظر فيها .

٤- يوسف وهبى
خمسة عشر عاما على رحيله
يوسف وهبى هل أهملته حقا ؟

أسعد كثيرا حينما تصلنى رسائل من شخصيات مرموقة فى القوات المسلحة والشرطة ممن لم تستغرقهم المهنة . وإنما تركت لهم فسحة كبيرة فى الروح والعقل، ينفسون فيها عن اتجاهات فنية واضحة . وأسعد أكثر حينما تكون هذه الشخصيات من أصحاب الرتب العالية، فهذا يدل على أن الأنشغال بالحاضر وما يمثل من إنجاز ، لم يقعد هذه الشخصيات عن مواصلة ما بدأوه فى شبابهم من اهتمام بالفن.

وأحدث ما وصلنى من رسائل هؤلاء الأعزاء رسالة ضافيةٍ من اللواء شرطة فاروق محمد وهبة . قال اللواء فاروق وهو يقدم نفسه إلىّ أنه من عشاق المسرح منذ الطفولة، وأن لديه فى منزله مكتبة فنية بهامعظم ماكتب عن المسرح فى مصر أو فى الغرب ، بالإضافة الى مجموعة ضخمة من المجلات الفنية التى يرجع تاريخها الى ما قبل عشرات السنين. ولم تمنعه وظيفته كضابط شرطة قضىّ حوالى ثلاثين عاما يعمل فى المباحث بصورة متصلة حتى وصل الى أعلى المراكز، من ممارسة هوايته المفضلة : الاهتمام بالمسرح وفن المسرح، ورجال المسرح .

ويمضى اللواء فاروق فيقول أنه قرأ كتبى ومقالاتى فى المسرح ، فوجد اننى على ما احاوله دائما من أن أكون «الكاتب العادل المنصف» - قد أغفلت ذكر رجل المسرح الكبير يوسف وهبى ، إلا فى مناسبة واحدة ، جاءت من خلال حديث مع توفيق الحكيم- لست أذكره فى الواقع - قلت فيه على ما يروى اللواء فاروق : إن يوسف وهبى ذهب لمشاهدة احدى مسرحيات الحكيم، فلم يستطع مواصلة المشاهدة لأنه افتقد فيها ما يسميه دائما فى المسرحيات · ألا وهو عنصر المليودراما. وأضاف الصديق العزيز أن يوسف وهبى ربما يكون مخطئا فى الإنشغال الشديد بالميلودراما فى مسرحياته، وإن كانت جماهير المسرح فى أيامه الباكرة تقبل على هذا اللون من الفن المسرحى إقبالا كبيرا. على أننا إذا نسينا موضوع الميلودراما جانبا فإننا نجد ليوسف وهبى أفضالا كثيرة على المسرح عددها اللواء فاروق

وسأذكرها بعد قليل.

وأود فى البداية أن اطمئن مراسلى العزيز إلى إننى اعترف تماما – ومع كل التقدير – بالدور الذى لعبه يوسف وهبى فى خدمة المسرح وفى قمة هذا الدور يقع ما جلبه للمسرح من احترام بالقول والفعل معا ، مضافا إلى هذا المغزى الذى كمن وراء اشتغال واحد من سليل البيوتات الكبيرة وابن لباشا معروف فى زمانه ، بفن المسرح الذى كان حتى ذلك التاريخ يعتبر فن الخارجين عن المواصفات الاجتماعية ، وأحيانا الأخلاقية، مماجعل الكثيرين يرون فيه «مفسدة للمرء أى مفسدة» على رأى الشاعر القديم. بل إن عدم الاحترام كان يلحق لا فن المسرح وحسب، بل الأدب عموما، وما حدث لكل من محمد المويلحى ومحمد تيمور ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم من اشمئناط لأنهم اقدموا على الاشتغال بفنون «الادباتية» من رواية وتمثيل يوضح بكل جلاء أن يوسف وهبى قد قدم للمسرح فى هذا السبيل خدمة ممتازة .

وفى الجانب العملى كان إنشاء الفنان الكبير لمسرح رمسيس علاقة فارقة فى تاريخ المسرح. فهذه كانت أول فرقة مسرحية منتظمة تقدم المواسم المسرحية المتصلة ، وتحرص على التحضير للمسرحيات وتنتقى ما أنتهى الى صاحبها والمتعاونين معه من مسرحيات غربية تترجم أو تمصر ، ثم انتقلت الفرقة من الترجمة والتمصير الى تشجيع المؤلف العربى .

ومن ناحية إضفاء الجانب الشكلى من الاحترام على العرض المسرحى ، أصر يوسف وهبى على رفع الستار فى الموعد المحدد سلفا ، ومنع دخول المتفرجين الذين يصلون بعد رفع الستار. وفى هذا الصدد يروى اللواء فاروق أن يوسف وهبى منع حافظ عفيفى باشا – رئيس الديوان الملكى آنذاك – من الدخول بعد بدء العرض بخمس دقائق – وجعله ينتظر فى قاعة كبار الزوار التى أعدها الفنان لهذا الغرض حتى أنتهى الفصل الأول. كما منع يوسف وهبى متفرجيه من الحديث أثناء العرض أو إصطحاب المأكولات أو قزقزة اللب، الى غير ذلك من تصرفات تنال من هيبة العرض المسرحى .

ثم يذكر اللواء فاروق، انشاء يوسف وهبى لمدينة رمسيس ، والمواسم الفنية الكثيرة التى كان يقدمهاخارج مصر ، والتى شملت الشمال الأفريقى

كله، واتجهت احدى رحلاته الى امريكا اللاتينية – البرازيل - لتقدم الفن المسرحى العربى للمهاجرين العرب المتعطشين لبلادهم وفى بلادهم

ويقدم مراسلى العزيز تفسيرا لظاهرة التقليل من شأن يوسف وهبى حياً وميتاً يتلخص فى ان شخصين لا ثالث لهما قد خصاه باكبر قدر من الهجوم وهما روزاليوسف وزكى طليمات . ويقول إن روزاليوسف قد طردت من فرقة رمسيس لإصرارها على أن تمثل دور شابة صغيرة السن فى مسرحية «الذبائح» للكاتب انطون يزبك، وكانت الفنانة قد تجاوزت الأربعين إذ ذاك، فأصر يوسف وهبى على إسناد الدور لأمينة رزق، وكان عمرها أيامها سبع عشرة سنة، فأسرتها روزاليوسف فى نفسها وتركت الفرقة وأنشأت مجلة روزاليوسف مع محمد التابعى ، وجعلت همها التشهير الدائم بيوسف وهبى وفنه. وما لبث زكى طليمات أن انضم إليها فى عداء يوسف ، وتوجهت المجلة بكل محرريها الى الهجوم المتصل على صاحب رمسيس . بل إن اللواء فاروق ليعتقد أن زكى طليمات قد وجه طلبته فى قسمى النقد والتمثيل بمعهد المسرح الى تجريح يوسف وهبى من كل سبيل !

وهنا أقف قليلا لأذكر أن واقعة ترك روزاليوسف لفرقة رمسيس احتجاجا على التصرف آنف الذكر لم يرد لها ذكر فى الكتاب الذى أخرجه فنان المسرح المرموق فتوح نشاطى فى جزعين بعنوان : «خمسون عاما فى خدمة المسرح» فى عامى ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ على التوالى. فهو يكتفى بذكر أن أمينة رزق قد قامت بدور الشابة فى مسرحية «الذبائح» واشترك هو فى التمثيل امامها فى دور الشاب وإن كان هذا لا ينفى – بالضرورة – واقعة احتجاج روزاليوسف، وفتوح نشاطى – بالمناسبة – هو واحد من أعف فنانى المسرح لسانا ، وأكثرهم دماثة خلق. وهو قد قدم بكتابة الجليل هذا خدمة كبرى لا يستغنى أحد عن الإفادة منها كلما عنّ له أن ينظر فى بواكير المسرح المصرى.

ويمتاز فتوح نشاطى بثقافة مسرحية واسعة ، خاصة فى المسرح الغربى ، كما ينفرد بأنه – حقاً وفعلاً – كان يحب يوسف وهبى ويرى فيه فنانا كبيرا من فنانى المسرح له حضور طاغ من واقع الحب والإنصاف معا. لهذا أورد ما جاء على لسانه فى أمر يوسف وهبى ، حينما سألتها إحدى المجلات الفنية أن يقيم لها الفنان الكبير .قال فتوح نشاطى : لا يستطيع منصف أن ينكر أن

حركة رمسيس فى العشرينات والثلاثينيات كانت نهضة عظيمة للمسرح المصرى .. تفجرت فيها مواهب عبقرية فى التمثيل والإخراج والترجمة والتأليف. ولقد أتاح رمسيس للنبوغ المصرى أن يثبت وجوده ، فتألقت فى سماء المسرح وعلى رأسها الأستاذ يوسف وهبى، الذى فتح ذراعين للنابغين من هواة التمثيل ، فأصبح التمثيل مهنة محترمة . وقد بادله الممثلون فضلا بفضل فجاهدوا الى جانبه جهاد الابطال ... وفى مقدمة هؤلاء المجاهدين السيدات : روزاليوسف وفاطمة رشدى وزينب صدقى وفردوس حسن وأمينة رزق والأساتذة: حسين رياض ومختار عثمان وأحمد علام وزكى رستم وحسن البارودى وفتوح نشاطى. وقد كان من بين هؤلاء من درسوا المسرح الأوروبى فترجم له الكثير من الروائع العالمية وبصروه بشروط المسرحية المتكاملة ، وحببوا إليه الزهد فى هذه المفازع الصبيانية التى تجانب الصدق والقصد والطبيعة . ونجحوا فى اقناعه زمنا بمقاطعة الميلودراما ولكن طبيعته الغلابة كانت تعاوده كحمى الملاريا، فينساق وراء طبعه فى التمثيل والاقتباس ، وكان يُظهر لى دهشة ممن ينقده ويأخذ عليه أنه يقتل أبطاله فى نهايات مسرحياته، ويقارن نفسه بشكسبير دون أن يفطن إلى أنه هو - يوسف - الذى يقتلهم، أما عند شكسبير فالقتل ينبع من أخلاق شخوصه.

ثم يمضى فتوح نشاطى فيقول أنه جاور يوسف وهبى عشر سنوات متصلة فوجده لغزا محيرا وكشكولا كبيرا من المتناقضات . فهو ودود عطوف يبذل العون للمحتاج فى السر، ثم فجأة يتحول إلى مخلوق جبار تغلى مراجله بالعنف. وقد كانت له معارك ساخنة مع أفراد الفرقة خاصة مع أحمد علام، الذى كان يوسف وهبى يعتقد أنه يتحداه. ويجمع الفنان الكبير بين الغضب العارم فيستعرض عضلاته. ويخبئ هذه العضلات إذا كانت مصلحته الخاصة تقتضى ذلك فكأنما سافر إلى إيطاليا لا ليدرس التمثيل بل ليتقن المكيافيللية فى موطنها .

ويوسف وهبى بعد هذا، شخصية جذابة متعددة المواهب، فهو ممثل ومؤلف ومونولوجيست وموسيقار وإدارى ، وهو أيضا «إعلانجى» من الطراز الأول . وهو جرئ جرأة ربما تكون مفتاح ما وصل إليه من شهرة وثراء . بيد أن ثقافته محدودة . وقبضته على فرقته حديدية مبطنة بالحرير . وهو قليلا ما يصدق مع نفسه. وهنا يروى فتوح نشاطى أنه كان يقطن مع زوجته عائشة

فهمى القصر المنيف المطل على النيل ، الذى شغلته وزارة الثقافة فيما بعد. وكان يوسف ثائراً ثورة جامحة على مظاهر البذخ الذى كان يحفل بها القصر. قال له ذات مرة : تصور يا فتوح أن هذه الكنبة من طراز «لوى كانز» المكسوة بقماش الجوبلان الثمين ، وهذين المقعدين - هذه القطع الثلاث تساوى خمسة آلاف من الجنيهات ، بينما عشرات من الأسر تتضور جوعا. فكان الممثل الفقير فتوح يقول لنفسه : ما دمت تستنكر هذا البذخ فلم أرتضيت العيش فيه والاستمتاع به ؟

لعل فيما تقدم من رأى يحقق ما طلبه الى اللواء فاروق من أن أتحدث عن يوسف وهبى وأقدم ما له وما عليه .وأنا أضيف إليه ما قمت به من تقدير لفن الفنان الكبير فى أكثر من مناسبة ، أظهرها ما قلته عن فرقة رمسيس فى كتابى: «المسرح فى الوطن العربى» على أننى قدمت أكثر من هذا فى كتابى : «مسرح الدم والدموع» الذى حاولت فيه إنقاذ الميلودراما من استخفاف متحذلقى المثقفين، الذين كانوا يرون فيها مجرد فن هابط ملئ بالمبالغات وحوادث التآمر وسفك الدماء ، فقلت ان الميلودراما لون مسرحى شعبى، وأنه وعاء محايد يخدمك إذا ملأته بالاتجاهات الطيبة ويضرك إذا حشوته بالإثارة الفجة . ثم مضيت قدما فقدمت تحليلا لمسرحية «أولاد الفقراء» التى مصرها يوسف وهبى عن مصادر غربية فاعتبرت التمصير المتقن سببا كافيا لنسبتها للفنان الكبير.

وأختتم هذا الكلام بإبراز طرفة سجلها فتوح نشاطى فى كتابه سالف الذكروهى الى طرافتها تلقى نورا كاشفا على يوسف وهبى وعلى فنه المسرحى وعلى النظرة التى كان الناس ينظرون بها التى التمثيل فى أيامه. فقد قامت فرقة رمسيس برحلة الى تونس عام ١٩٢٧ وقوبلت فى هذا البلد الشقيق بأجلى مظاهر الحفاوة وألمت هذه الولائم التى دعا اليها الفرقة أحد كبار العشائر فى فناءقصره فى الحمامات، قام رئيس العشيرة مرحبا ومعانقا يوسف وهبى قائلا له : «كيف إنك يا قراقوز؟» وكان يوسف آنذاك متزوجا من امريكية فسألته : ما معنى «قراقوز» هذه؟ فأجاب يوسف وهبى فى ظرف وحضور بديهة : معناها ممثل عظيم !

من مثل هذه النظرة الطيبة القلب، رغم تدنيها . انقذ يوسف وهبى الممثل وفن التمثيل من مهانة التشبية بالمهرجين. وأبادر الى القول أن المهانة سببها

سوء تقدير المعاصرين لفن المهرج. وهو فن عظيم كما أظهر من بعد ومن قبل كبار المهرجين الفنيين وعلى رأسهم شارلى شابلن العظيم .

أشكر اللواء فاروق على رسالته الضافية وأدعوه الى تخفيف الحكم على الممثلات اللواتى كان يستخدمهن نجيب الريحانى فى فترة كشكش بك وما بعدها ، فهؤلاء قد قدمن للمسرح خدمات لا ينبغى أن ينكرها أحد ، ومهدن الطريق لمن جاء بعدهن!

٥- نجيب سرور

ثمانية عشرعاما على رحيل نجيب سرور :

ذكره منسى .. وفنه مهمل .. وبيته الثقافى منهار .. !

وضعت نجيب سرور، الشاعر والكاتب المسرحى والمخرج والممثل والشريد الضائع بين موسكو وبودابست والقاهرة، وضعته فى قائمة «شهداء المسرح» فى كتابى : «هموم المسرح وهمومى» ..

هكذا رأيت نجيب سرور ، صاحب الموهبة المشتعلة المضيعة ، الذى ألجأه القهر، وكره الطغيان أينما وجد، الى أن يختم حياته القصيرة وهو غائب العقل، يذرع شوارع العاصمة متسولا أوشبه متسول !

ولم يغب نجيب سرور عن بالى أبدا منذ أن عرفته فى الخمسينات يحمل أول ديوان شعر له، ويبحث عمن يكتب له مقدمة . اتسعت دوائر اهتمام هذه الروح الحائرة من بعد لتشمل - الى جوار الشعر - المسرح كتابة واخراجا وتمثيلا . ومنذ ايام جاءتنى رسالة ضافية تلفت نظرى الى أن الذكرى الثامنة عشرة لرحيله قد حلت فى ٢٤ أكتوبر الماضى ، ولم يلتفت إليها أحد ، ولم يحفل بذكر الفنان الموهوب إلا الإذاعة البريطانية !! ومضى مراسلى يقول : إن نجيب سرورعاش حياته كلها وهو يخشى ظلمات النسيان.

كان مؤمنا بأن النسيان هو الموت الحقيقى وها هو ذا يصبح من أبرز ضحاياه.

وطبيعى أن تختلف الآراء عند تقييم فن نجيب سرور ؟،ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر - قول الاستاذ ثروت - أنه مثل الفارس الاسبانى دون كيخوته، عاش فارسا فى عصر يهزأ بالفرسان ، وانه كان صرخه مدوية فى

وجه كل أشكال الظلم الذى تجرعته مصر على أيدى زبانية الاقطاع والاستعمار . كتب للمسرح ثلاثيتة يس وبهية» و «آه يا ليل يا قمر» و «قولو لعين الشمس» مسرحيته «منين أجيب ناس» و «ملك الشحاتين» و «الكلمات المتقاطعة» و «الذباب الأرزق» و «يا بهية وخبرينى» وأخرج «بستان الكرز» لأنطون تشيخوف. و «أ.ب» لنظام حكمت و «وابور الطحين لنعمان عاشور ومثل للمسرح القومى ومسرح الجيب وكتب «حوار فى المسرح» ودراسات نقدية بينها واحدة عن أدب نجيب محفوظ وكتب فى الشعر ديوان «الكوميديا الانسانية» وفى نهاية الخمسينات سافر الى موسكو لدراسة الاخراج المسرحى ، واختلف مع السوفيت حيت تبين - بثاقب نظره - الانهيار آتيا لا ريب فيه ، فطروده الى المجر حيث عانى الاغتراب المزدوج ، وكتب ديوانه «لزوم ما يلزم» وعاد الى مصر ، فلم يكد يفرح بالعودة حتى انقض علينا زلزال الهزيمة، وهنا لم يجد نجيب سرور وسيلة نافعة للتعبير فلجأ الى الشارع ، يقول بجسمه المثخن بالجراح ما لم تعد أى أداة أخرى تنفع فى التعبير عنه.

ثم يختتم الأستاذ ثروت سرور رسالته بأن يناشدنى أن أكون شفيعه لدى السادة : وزير الثقافة فاروق حسنى ، وحسين مهران رئيس هيئة قصور الثقافة. وفخر الدين خالد محافظ الدقهلية، كى يعملوا معا على إعادة بناء بيت الثقافة الذى يحمل اسم نجيب سرور فى قريته «اخطاب» دقهلية ، حيث كان البيت يشغل مبنى مؤقتا تهدم وتقرر إزالته منذ سبع سنوات، لا يريدون أن يتم شئ فى هذا الصدد ، رغم وجود مساحة الأرض الكافية لإعادة البناء ليضم قاعات المسرح والسينما والمكتبة . ويلفت الأستاذ سرور النظر الى أن قرية اخطاب هى القرية الأم التى تخدم مجموعة من التوابع، وأن هناك يتربص الآن للإستيلاء على قطعة الأرض!

ولا أظننى محتاجا لأن أقول إننى أنضم الى كاتب الرسالة فى ندائه الحار لتحقيق هذا المطلب العادل ، الذى يرد للفنان الكبير الراحل بعضا من حقه بعد أن عاش منسيا ومات منسيا!

قلت فى أول هذا المقال أن نجيب سرور لم يغب عن بالى قط منذ أن عرفته فى أوائل الخمسينات ولم تنقطع حفاوتى به وبفنه بعد أن عاد من موسكو. وقد أهتمت مؤسسة المسرح التى كنت أرأسها إيما أهتمام بفن

نجيب سرور ، فأتاحت لهذا الفن فرصة الظهور فى مسرح الأزبكية ومسرح الجيب، كما تلقف مسرح الحكيم مسرحية «وأبور الطحين» لنعمان عاشور، وأوسع لنجيب فى الوقت والمال كى تخرج المسرحية بالطريقة التى تصورها

وحتى حين تركت قيادة المسرح وانصرفت الى الكتابة ، أدرجت ضمن ما أوردته فى كتابى: « المسرح فى الوطن العربى» تحليلا ضافيا لمسرحية نجيب سرور الفاتنة «يس وبهية» التى نفخ فيها نجيب من روحه الوثابة ، وغضبه الساطع ما جعلها واحدة من أكثر المسرحيات الموجهة ضد الإقطاع المصرى أثرا فى النفس. وقد تضاعف هذا الأثر لما تلقف المخرج الموهوب كرم مطاوع المسرحية فنظر إليها نظرة خلاقة حقا، فقد كان الرأى السائد قبل تجسيد المسرحية على أنها مسرحية «جامدة» - أى تستعصى على التجسيد - وأنها أشبه بما كان يردده شاعر الربابة القديم من سير الأبطال الغابرين ترديدا به ملامح من التشخيص ، ولكن التجسيد الكامل ينقصه التجسيد الذى يعتمد على شخوص عدة تقوم بمختلف الأدوار، وتختلف أصواتها ونبراتها وفهمها للدور المعروض عليها اختلافات تضفى على العمل المسرحى غنى وتسويقا ومعنى

غير أن هؤلاء المنتقدين قد غاب عنهم السر الخفى وراء هذه المسرحية. فقد قصد نجيب سرور رواية الشاعر الى تجسيد المخرج والممثل، فجاءت مسرحيته مزجا عبقريا بين التمثيل الحديث والتمثيل المتواضع الذى كان يقوم به شاعر الربابة ، إذ يتكفل وحده بأداء الأدوار جميعا ويغير من صوته ليلائم تغير الأشخاص ، مستعينا فى هذا بالربابة، ومعتمدا كل الاعتماد على تعاطف جمهور متحمس جاء ليسمع ، ويطرب ، ويتخيل ويمثل ما يرى فى روحه وذهنه عن طريق التقمص والتخيل والانحياز لبطل دون بطل آخر. فكأن السيرة القديمة قد أصبحت مباراة بين كاتبها وراويها ومؤديها ومتلقيها، أيهم يستطيع أن يستخرج منها أحسن ما فيها . لا جرم أن قامت المنازعات بين المستمعين الى السيرة المروية وعلا حماسهم وانقلب الى شجار، كاد يروح ضحيته - أحيانا - شاعر الربابة الذى كان يطلب إليه أن ينصر فريقا على فريق. على نحو ما يحدث الآن فى ملاعب كرة القدم، حيث الجمهور حاضر وفعال وحيث الحكم يتراوح دوره بين القاضى وضابط الإيقاع أو قائد الأوركسترا.

وجد كرم مطاوع فى «يس وبهية» ضالته، فجسدها تجسيدا واضحا أثبت بما لا يقبل الشك أنها ليست دراما جامدة، بل هى دراما بالإمكانية تستجيب لمن رزق البصر والبصيرة معا، وجد كرم مطاوع بين يديه مسرحية متحركة حافلة بالأحداث يقدمها نجيب سرور هذه التقدمة الأخاذة:

«كان يس أجيرا من بهوت/جدعا، كان جدع/شاربا من بز أمه/من عروق الأرض، من أرض بهوت/كان مثل الخبز أسمر/فارع العود كنخلة/وعريض المنكبين/كالجمل/وله جبهة مهر لم يروض/وله شارب سبع/يقف الصقر عليه!/غابة تفرض صدره/تشبه السنط الذى يحرس غيطا».

هذا المثال الكامل للبطل الشعبى كان متعاهدا مع أبنة عمه بهية على الزواج. غير أن ضيق الحال، وعسف الإقطاع كان يؤجل الزواج سنة بعد أخرى . بعد كل حصاد كان الباشا يستولى على غلة الأرض ولا يبقى للفلاحين إلا الفتات. وحين يقرر الباشا أن يصادر ما تبقى من أرض والد يس - نصف فدان - ويضمه لأرضه ، تقوم القيامة ، فيثور الوالد ثورة عارم يجد نفسه بعدها فى السجن حيث يموت فيه.

وحين يجئ رسول الباشا ليطلب أن تخدم بهية فى قصره، يرفض يس طلب الباشا فيقبض عليه ويعلق من رجليه فى الدوار ويضرب بجريد النخل حتى صياح الديك!

ويعود «الرخ» ليطلب الكتكوتة من جديد، فيقسم يس أن يحول دون حدوث هذا، ولا يرهبه الليمان، ولا حبل المشنقة ، ولا جهنم ذاتها . وحين يحل وقت الحصاد ويأتى لصوص الباشا : الكاتب وصراف الحكومة والكلاب الخفراء مسلحين بالبنادق يواجهون بما يبدع نجيب سرور فى وصفه :

«عند رأس الحقل تبرز لهم فأس/«لن تمروا» قالت الفأس بحزم/ضحك الكاتب والصراف مثلها/ والكلاب الخفراء ...«لن تمروا» عادت الفأس تقول/وهى تبدو مثل فك المقصلة/حاسمة!» .. ويطلق الخفراء النار ولكن الفأس تظل صامدة:

«ثم لا يدرى أحد/كيف جاءت من شعاب الأرض آلاف الفؤوس نحو القصر وأشعلت النار فى معقل الباشا، وأخرجت الآلاف من الماشية والخراف

والخيول واتجه الثوار بالمشاعل للمخازن فأخرجوا منها أكياس القمح والشعير والأرز والذرة والقطن والتيل والسماد وصفائح الزيوت . فيض من الأشياء يملكها رجل واحد وهى تكفى حاجة بهوت كلها وبجانبها بهوت أخرى. غير أن النصر لا يدوم طويلا . هجم الهجانة على القرية فوق نوق بالألوف وانهمر الرصاص كالمطر، كالرعود، كالمناجل ، أطلقت فى حقل قمح . وأصابت رصاصة رأس يس، فصبغ الدم شاله الأحمر الذى كان به يعتم، ومات فى المعمعة وهو يدافع عن حقه وحق بهية، وحق الفلاحين جميعا فى البقاء.

المسرحية - كما نرى - حافلة بالحركة، وقد أعمل كرم مطاوع بصره بهذه الحركة وأخرجها على المسرح مثبتا أن «مسرح شاعر الربابة» يمكن ان يتطور الى مسرح متكامل . وكان هذا هو الكسب الثمين الذى تعاون كل من نجيب سرور وكرم مطاوع على إنجازه.

وما أن تنتهى المسرحية - وهذه هى أبرز أحداثها - حتى يزيح نجيب سرور ثوب شاعر الربابة جانبا ويتقدم للمتفرجين مخاطباً :

فى البدء كان الجوع فى بهوت
وجائع أنا منذ عام
كالطير فى شتاء بودابست
لا شئ فى المدى سوى الجليد
لكنها حكاية طويلة
مريرة كالخبز فى المنافى
وربما أقصها عليك ذات يوم !

وقد قص نجيب سرور علينا بالفعل حكايته الطويلة فى المنافى لكن المنفى لم يكن فى جليد بودابست وحدها، بل أمتد النفى المرير حتى شمل القاهرة وشوارعها وطرقاتها الرئيسية والجانبية، حيث روت خطوات نجيب سرور قصته الدامية التى أذهبت عقله وغيبت فنه وجعلت منه ذكرى لا يذكرها أحد.

على أن الإهمال التام لم يكن من نصيب مسرح نجيب سرور. فثمة نقطة لامعة تمثلت فى إخراج مسرحيته الرائعة الأخرى «منين أجيب ناس» التى قدمت من سنوات على مسرح السلام، وتألف فيها - الى جوار نجيب سرور ، فن المخرج اللماح مراد منير الذى قاد مجموعة من أبرز الفنانين كان على

رأسهم الفنانة القديرة محسنة توفيق ، والمغنى الممثل على الحجار، وقد تكفل العرض بهتك مظالم الاقطاع والأستعمار واستغلال العمال، ومص دماء المحاربين المصريين الذين جندهم الاستعمار البريطانى للحرب فى العلمين ، وجعل مكانهم فى مرمى القذائف، ثم لم يعوضهم شيئا عن أرواحهم أو أجسادهم أو حريتهم المفقودة .

كذلك لم يتأخر دارس جاد هو الزميل العزيز أمين العيوطى عن دراسة مسرح نجيب سرور فى كتاب بعنوان «رباعية نجيب سرور» وهى دراسة لماحة ، تنصف فن الرجل وشخصه معا.

وبعد .. هل آن الأوان لأن نستعيد بالذكرى وبالعمل وببيت نجيب سرور الثقافى بعضا من أمجاد المسرح المصرى فى سنوات الستينيات الزاهرة ؟... كلى رجاء .. !!

٦- رسالة من حمدى غيث

أرسل إلىّ فنان المسرح الكبير حمدى غيث الكلمة التالية ، تعليقا على مقالى : «اللعبة المسرحية تفوز بالجائزة» والكلمة تفيض ألما واحتجاجا وحبا لفن المسرح وللوطن الكبيرالذى عشنا بعضامن أجمل أيامه أبان ثورة يوليو المجيدة .ولكن الفنان حمدى غيث يرى أنه أضير ضررا كبيرا فى بعض فترات هذه الثورة التى كانت تتأجج بالأحداث . فهو يشير إلى قرار وزير الثقافة الذى اتخذه عام ١٩٦٥بابعاده عن مؤسسة المسرح ، وتكليفه بالعمل فى الثقافة الجماهيرية، ويرى أن هذا القرار كان مقصودا به إطفاء أنوار الإبداع لدى الفنان الكبير، ويحملنى تبعه صدور هذا القرار الى جوار من اتخذه، وأود أن أشرح للفنان حمدى غيث أن وزارة الثقافة ومؤسسة المسرح اتخذتا آنذاك نهجا جديدا كان يهدف إلى تقصير الخطوط لمواجهة مساوئ المبالغة الشديدة التى كانت تدار بها أمور المسرح أيام وزارة الإعلام ، واقتضى الأمر الاستغناء عن بعض الفرق المسرحية التى كانت تكرر عمل المسرح القومى ، مثل فرقة المسرح العالمى التى كانت تقدم مسرحيات هى من صميم عمل المسرح القومى . وفى ضوء هذا القرار ربما يكون الوزير قد اتخذ قراره بإسناد العمل فى الثقافة الجماهيرية إلى الفنان حمدى غيث ، - دون أن يعنى هذا بالضرورة - الرغبة فى التنكيل به، ولست أدافع عن قرار

النقل ، كما أننى لم أدافع عن قرارات اخرى اتخذتها الوزارة ، ولا أود الدخول فى تفاصيلها الآن ، فهى مذكورة فى كتابى .

«هموم المسرح وهمومى» والصديق حمدى غيث يضعنى – ظالما – فى صف الجناة، بينما كنت ابتداء من يونيو ٦٧ – بعد الهزيمة – فى صف المجنى عليهم. أما بشأن فصل حمدى غيث بقرار جمهورى من عضوية المسرح القومى ومن التدريس فى معهد التمثيل ومنعه من ممارسة أى نشاط فنى إلى آخر ما يذكره الصديق حمدى فى رسالته الضافية، ولا يذكر – للأسف – تاريخ القرار ، فإنى أقول أن هذا الاضطهاد لم يحدث وأنا رئيس المؤسسة . فقد كنت تركتها – واقعيا – بعد ١٩٦٧ وابعدت عنها نهائيا عام ١٩٦٨ . وربما يكون ما جرى للفنان قد حدث بعد هذا التاريخ . وأيا كان التاريخ فمن الواجب أن نذكر أن سنوات ما بعد الهزيمة كانت كالحة ، فلم يلغ فيها فن حمدى غيث وحده ، بل ألغى المسرح برمته وأطفئت أنواره ، ثم زادت الأمور سوءاً بإلغاء وزارة الثقافة نفسها، وما سبق ذلك من اضطهاد المثقفين وذوى الرأى ، وعزلهم من مناصبهم، ووضع الكتاب والمفكرين والساسة وكبار قادة الفكروالفن فى المعتقلات. لقد كانت القرارات تصدر بحرية كبيرة ، لتحيل مصر إلى قوة طاردة لمفكريها ومثقفيها وفنانيها : قوة تطرد الى الداخل أو إلى الخارج . وكان هذا يحظى برضا السيد رئيس الجمهورية أنور السادات الذى صرح أحد وزرائه . يوسف السباعى ، وهو وزير الثقافة ، للدكتور لويس عوض بأن مصر ليست فى حاجة الى «هؤلاء»، وكانت الإشارة إلى خلاصة المثقفين المصريين الذين ألجأتهم القوة الطاردة إلى ترك البلاد ، مما دفع لويس عوض إلى محاولة تنبيه مسئول الثقافة إلى خطورة هذا التجريف البشع لأرض مصر الثقافية، فرد عليه السيد وزير الثقافة الرد سالف الذكر .

وبهذه المناسبة أرى من العدل أن يوجه لوم مماثل لفنانى المسرح أنفسهم – وبينهم حمدى غيث – الذين يرون أن الذاكرة الخوانة، أو تكاسل المؤرخين للمسرح قد أديا إلى حالة تعتيم على المسرح وتاريخه ونحن نسأل بدورنا : وماذا فعلتم أنتم لتسجيل تجاربكم فى هذه الفترة؟

ولماذا الصمت الآن . وأبواب النشر مفتوحة على مصراعيها لكل من يود أن يكتب شيئا جاداً؟ الفنان حمدى غيث نفسه لو شاء أن يكتب تجاربه

ويؤرخ بهذه الكتابة للمسرح فسيجد ترحيبا كبيراً ، إما فى الصحف القومية أو صحف المعارضة ، أو فى الاثنتين معا .

إن السكوت هنا يساوى المشاركة فى التعتيم سواء بسواء، ولو أن كل من عمل بالمسرح فى تخصصاته المختلفة قام بتسجيل تجاربه لتخلصت لنا صورة غنية تعين على تبين حقيقة ما حدث للمسرح فى فترات زهوه وانكساره، اذن لتبين للناس من كان مسئولا عن الزهو، ومن كان عاملا من عوامل الانكسار؟

وليس من شك فى أن الفنان حمدى غيث قد كان دائما على مستوى المسئولية فى عمله الفنى وفى رأيه السياسى. هو فى نظرى مثال الفنان الواعى ، الملتزم، الذى يرى أن الدنيا ليست مقصورة على حدود عمله الفنى ، بل هى تمتد واسعة رحيبة لتشمل قضايا المجتمع وقضايا الانسان. من هنا جاء تبنيه لقضية فلسطين ومشاركته فيما كان يبذل من جهود لمساندة ابطال الكفاح الوطنى التحررى من شباب فلسطين ونسائها وأطفالها على حد سواء. ولكن : ليت كل الفنانين كانوا على المستوى نفسه، أى فنانين وأصحاب موقف ورأى. غير أن هذا – للأسف – ليس هو الواقع، فقلة من الممثلين هم الذين قرنوا الفن بما يضطرب فى دنيا الناس من قضايا وهموم . معظم فنانينا يمثلون ما يقدم لهم. لا يعترضون إلا على قصر الدور أو مكان الاسم فى لوحة الإعلانات، وقد حدث أن أعترضت الفنانة محسنة توفيق على دور أسند لها فى إحدى المسرحيات لتعارض فكره مع فكرها، فقامت زوبعة ضدها، ومنع التعامل معها، لأنها خرجت على النص الذى يقول «مثل ما يقدم لك» على غرار عبارة اكتب ما يملى عليك التى كانت تواجهنا ونحن تلاميذ نتقدم لامتحان الإملاء !

وقد حدث مؤخرا أن سألت صحيفة «الدستور» بعض فنانينا : لماذا يتعاونون مع مؤسسة والت ديزنى بعد ما قامت به – ولا تزال – من تشويه متعمد للعرب؟ الفنان الكبيرمحمود ياسين وحده هو الذى رفض التعاون مع مؤسسة هذه أهدافها وممارساتها، بينما الآخرون التمسوا حجة أو أخرى برروا بها تعاونهم. إن على الفنان ان يكون له موقف واضح من قضايا بلاده.إذا رغب ألا يقال عنه أنه ليس ممثلا بل «أداة تمثيلية» تتحرك وفق رغبات الغير . واترك المساحة الآن لرسالة الصديق حمدى أنشرها كاملة مع

تعقيب أخير .

الأستاذ الكبير د. على الراعى

تحية طيبة

فإنى أتابع بشغف كل ما تكتبونه فى جريدة «الأهرام» ولا أجد أى حرج فى أن أعلن أننى أفيد كثيرا من نظراتكم وآرائكم الأدبية والفنية العميقة.

وقد قرأت مقالكم «اللعبة المسرحية تفوز بالجائزة» وإنى أتفق معكم تماما فى أن المسرح هو أولا «لعبة» يؤديها المخرج والممثلون قبل أن يكون مجرد أدب. وليس معنى هذا أن نستبعد الأدب من عالم المسرح ولكن معناه أن الأدب ليس هو كل المسرح، بل هناك أيضا كما ذكرت بحق مسرح الشعب الذى يستغنى عن القاعة والمنصة الإيطالية المغلقة، والذى يبحث عن صيغ أخرى، سواء فى العرض أو فى البعد عن النص الأدبى المحكم بما يتطلب من تقنيات تقليدية، سواء فى الأداء التمثيلى، أو فى مفردات العرض الأخرى .

ولكنكم ذكرتم فى مقالكم أنكم قلتم كل هذا، فقوبل بالاستخفاف تارة، وبالتشكك تارة أخرى، واسمحوا لى أن أؤكد لكم أنه لم يكن كل رجال المسرح ممن يستخفون بهذا الذى قلتم . بل إن من بينهم من كانوا يؤمنون إيمانا راسخاً به منذ الوهلة الأولى التى مارسوا فيها فن المسرح فى أوائل الخمسينات . وأذكر أننى - والأخ الفريد فرج - قدمنا للمسئولين عن فن المسرح فى هذه الفترة خطة للخروج بالمسرح من المعمار الإيطالى إلى المساحات والأماكن المفتوحة، ومنها مثلا تقديم عروض فى منطقة تسمى «ملاعب شيحا» فى الدراسة، وهى جزء من سور القاهرة القديم، وقد قوبلت خطتنا بالاستخفاف والتهكم كما قوبل رأيكم فيما بعد، كما أحب أن أذكركم بأنه قد صدر قرار وزير الثقافة بإبعادى عن هيئة المسرح عام ٦٥ إلى الثقافة الجماهيرية، وكان الوزير يظن أنه بهذا القرار يبعدنى عن بؤرة الضوء فى القاهرة وأنه يلقينى الى ظلمات الأقاليم . ولكنه فوجئ بأنى قمت بإنشاء عشرين فرقة مسرحية فى أقاليم مصر . وليس هذا هو المهم بل المهم جدا هو أننى قمت بتجربة رائدة بكل ما فى الكلمة من معنى، فقد كلفت المخرج «هناء عبد الفتاح» بالتوجه الى القرية والإقامة بها، وجمع بعض الفلاحين من أهالى القرية لتمثيل المسرحية بأنفسهم، وبالفعل ذهب المخرج الى القرية وأقام بها إقامة كاملة، فوق مقر الجمعية التعاونية، واستطاع ان يجمع فرقة من أهالى

القرية منهم «بائعة لبن متجولة» - وفلاحون حقيقيون وطلبة وعمال» وأخذ يدربهم على تمثيل المسرحية، ومعالجة نصها حتى قدموها فى «جرن» القرية فى أمسية حضرها آلاف من أهالى القرية والقرى المجاورة فى حدث غير مسبوق، ولكن للأسف الشديد لم تتح لهذه التجربة الفريدة أن تتكرر لأسباب خارجة عن ارادتنا، وهكذا نرى تجربتنا قد قدمت بالفعل قبل محاولة غيرنا بأعوام طويلة، وإنه ليحزننا أن تسقط هذه التجربة من «ذاكره» المسرح، أو من ذاكرة من يؤرخون للمسرح ، ولعلكم تلاحظون أن هذه التجربة كانت أكثر جرأة مما تدعون إليه، وقد جاء فى مقالكم أيضاً، «أن» أحدا من فنانى المسرح المصريين لم يكن مستعدا لأن ينزل ضيفا على السجون والمعتقلات، بل أن أكثرهم حرصوا على ألا تنقطع أرزاقهم فى الاذاعة والتليفزيون»، يا سيدى الى هذا الحد تخونكم الذكراة وقد كنت رئيسا لهيئة المسرح يوم تم فصلى بقرار جمهورى من عضوية المسرح القومى ومن التدريس فى معهد التمثيل، ومنعى من ممارسة أى نشاط فنى فى أى مجال من مجالات الفن. وأننى قبعت فى بيتى أكثر من عامين بلا عمل تعولنى أسرتى فى القرية، وقد كنت متزوجا وعندى أطفال، والآخرون ينعمون بالمناصب فى مكاتبهم المكيفة، وقد كان الحصار والمنع من العمل أشد قسوة من الاعتقال وقد قلت لأحد المسئولين الكبار فى تلك الفترة «اعتقلونى حتى تعرف زوجتى واولادى وأسرتى أننى عاجز عن إعالتهم . أنا رجل، فإما أن أعتقل أويسمح لى بالعمل»، وما زال هذا المسئول الكبير حياً اطال الله عمره. وهو يشهد بصدق كلامى يا سيدى. أرجو أن تنشر كلمتى هذه حرصا على الصدق والحق وحتى تكون مجرد كلمة فى كتاب تاريخ المسرح . ولكم كل حب وتقدير .

حمدى غيث

ملحوظة : أحب أن أوكد أننى كنت وما زلت وسأظل دائما مؤمنا ومخلصا للعهد الوطنى العظيم الذى فصلت فيه من جميع أعمالى وهذه قضية أخرى.

حمدى غيث

اختم هذا الحوار بالتعبير - مجددا - عن اعتزازى وتقديرى للفنان حمدى غيث، ممثلا ومخرجا ومدير فرقة ونقيبا للممثلين وقائدا للعمليات الرائدة التى شرحها فى رسالته .

ويسعدنى كل السعادة ان يكون قد سبقنى وسبق غيرى فى الدعوة الى هدم حوائط المسرح الايطالى، فلم يكن ما قمت به وما قام به غيرى سباقا على الاوسمة، وانما كان محاولة لخدمة مصر وفن مصر .

٧– برنارد شو ومواقفه .. وأوجاعه

كان برنارد شو يمقت الأشياء الفاقعة . وينظر الى العاطفة الغرامية الملتهبة نظرة تشكك واستخفاف ، قال فى هذا الصدد : إن العواطف التى تخرج من «فرن» النفس وهى تفح حرارة، لا تلبث أن تنطفئ ، ويعود القلب باردا كالخشب المحترق . لهذا استبعد شو من مسرحه، المشاهد الغرامية ، كما استبعد الجريمة، لأنها – فى رأيه – لا تؤدى الى دراما فعالة ، أما الجنس فله فيه موقف طريف. كان قد تزوج من امرأة غنية ، أصرت على ألا تقوم بينها وبينه أيه علاقة جسدية . وقد احترم شو هذه الرغبة ، ولم يحاول أن يحمل الزوجة على تغيير موقفها ، فظلت عذراء طيلة فترة الزواج .

ويقول شو بصدد علاقته الجنسية ، انه لم يعرف الجنس حتى بلغ الاربعين حين جاءت سيدة «فاغتصبته» وهو راقد على كنبة! ومع ذلك فقد عرف شو ممثلتين شهيرتين احداهما : الين تيرى، والثانية مسز باترك كامبل، وهذه الأخيرة وقع شو فى غرامها بالفعل ، طبعا مع ايقاف التنفيذ ، وكانت تعرفه تماما، ولا تغرها مواقفه المتشبثه بانكار فضل العاطفة على الفن وعلى البشر . كانت تقول رأيها صراحة فى أعماله، وكان هو يعرف أنها غير مخدوعة بهذه المواقف. قالت له ان أدبه تنقصه العاطفة، وأن هذا الأدب خليقا بأن يصبح أكثر انسانية لو أن شو عاش حياة زوجية عادية ، وأنجب الأبناء . وقد اعترف شو بصحة هذا الرأى وكتب يقول : لا تصدقى الايرلندى الكذاب (يعنى نفسه) فقد ظل يكتب ويكتب الى أن تحول الى آلة تفكر!

ومع ذلك فقد ظل شو يتطلع الى نموذج من المرأة تعلو على الجنس . وجسد هذا النموذج فى احدى مسرحياته الشهيرة : «كانديدا»، حيث ربة البيت متزوجة من قس فاضل يذوب فيها عشقا ، ولكنها تتطلع الى أحد الشعراء الرومانسين، جاء يزورها ودخل من أجلها فى عراك عاطفى مع الزوج، أدى الى أن يطلب الزوج المفاضلة بينه وبين هذا الدخيل، فقررت الزوجة – ساخرة !– ان تعرض نفسها فى «المزاد» على أن يكسبها من هو

أشد الاثنين حاجة اليها . وبعد ان يدلى كل من الرجلين بأقواله تقول «كانديدا» انها تختار أضعف الأثنين ، ويتهلل الزوج فرحا ، فهو فى رأى نفسه أقوى المتنافسين ، ولكن الزوجة سرعان ما تحرره من هذا الوهم وتقول أن زوجها هو الأضعف ، رغم فصاحة وانطلاق كلماته فى عظاته الدينية . أما الشاعر فهو الأقوى بالفعل . انه يملك شعره وحياته وارادته ، وينظر بازدراء الى الحياة البيتية الرتيبة التى يحياها القس فى كنف زوجته «الأم» المحبة المدللة لزوجها .

كان شو قد تمادى فجعل كانديدا والشاعر ينامان على سرير واحد ، لا يفصل بينهما إلا حد السيف ، فلم يحدث بين الاثنين لقاء ، وقد استفز هذا المشهد غير العادى احدى صديقات شو ، فقالت له ما معناه ان سيدتك الفاضلة هذه تتمحك بالجنس وسمتها «البغى السينتمنتالية».

والواقع أن برنارد شو – فى طول صرحه المسرحى الكبير وعرضه – مفتون بنساء متنوعات المشارب والآراء . فى مسرحيته المعروفة : «الانسان والسوبرمان» يجعل الشابة الفياضة العاطفة والحيوية «آن هوايتفيلد» تطارد شابا اسمه جون تانر، رأت فيه كل ما تتطلب من زوجها المقبل، فهو ذكى ، لماح، مثقف، وهو لهذا يصلح لأن يكون أبا لأولادها، وكان شو أيامها يغازل فكرة انتاج السوبرمان الذى يحدث بعد لقاء بين رجل فائض الذكاء وامرأة فائضة الحيوية ، فوضع الشاب والشابة فى موقف كوميدى، المرأة فيه تطارد الشاب بلا حياء، والرجل يفر منها حرصا على حريته. فهو يعلم انه ما ان يسلم بأن يكون زوجا لها ، حتى تتسيد عليه وتسخره لغرضها الأسمى وهو : أن تلد السوبرمان ، وكان برناردشو يعول على فكرة أن عددا من نظرائه سوف يعلون بمستوى البشر. كان شو أيامها يقول ان طبقة السوبرمان هى التى يجب أن تسود العالم وتنقذه من قماءته الحالية . وكان يصرح بقول مشهور وهو انه فى مواضع الغرام، فإن المرأة هى التى تطارد الرجل، وليس العكس، ولذلك ينتهى الطراد فى المسرحية وجون تانر يهتف بأعلى صوته : خذونى الى بلد يكون فيه الرجل محميا بالقانون من مطاردة المرأة !

يعالج شو موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة من زاوية اخرى، فى مسرحيته«الانسان والسلاح» فى المسرحية جندى سويسرى مرتزق ، يرى ان الحرب مهنة لا علاقة لها بالشجاعة قط ، بل انها أحيانا تدعو الى النذالة

وتحبذها، وفى مقابل هذا الجندى بطل بلغارى «شجاع» يرى ان الحرب اقدام ومجد ، ولهذا فهو يندفع الى قتال خصومه غير هياب . ويضحك منه هؤلاء الخصوم حين يندفع الى المعركة كالثور الهائج، ويتوقعون ان تحصده البنادق فور ان يصبح فى مرماها . غير ان مفاجأة طريفة تكون فى انتظار الجميع ، فإن المسئول عن تمويل أعداء هذا الضابط البطل،يقدم له ذخيرة مغلوطة ، ومن ثم يعجز هؤلاء عن أن يحاربوا عشر دقائق كاملة كانت كافية لأن يمزق الضابط أعداءه شر ممزق . اذ ذاك يضطر الجندى السويسرى الى الهرب ويتصادف أن يلجأ إلى بيت ضابط بلغارى كبير ، ويدخل غرفة نوم ابنته ويرغمها – تحت تهديد السلاح – على أن توفر له الحماية . ومن خلال الحديث الذى يدور بينهما تتبين الابنة ان خطيبها ليس شجاعا كما قدرت ، وانه فى الواقع شخصية منقسمة على نفسها، فهو يدعى انه يؤمن بالحب الأسمى الذى يكنه لخطيبته، بينما هو فى الواقع ضجر بهذا الحب، ويفضل عليه غراما واقعيا عاديا بخادمة حبيبته الشديدة الواقعية . أما الخطيبة فإنها هى الآخرى تتخلى عن الاعجاب بالبطولة الموهومة لخطيبها، وتتبين الحكمة الشديدة التى ينظر بها الضابط السويسرى الى الحب والحرب والعلاقة بين البشر. وهكذا يضرب شو أهدافا كثيرة ويحطمها ، أو – كما يقول هو نفسه – ينزلها الى الأرض بعدما كانت موضوعة على أرفف الاعجاب .

لا يتخذ شو هذا الموقف الواقعى فى مسرحياته وحسب ، بل هو اتخذه اكثر من مرة فى واقع الحياة. فحين نشبت الحرب العالمية الاولى واندفع الانجليز جميعا الى قتال الالمان وهبوا يحرضون على كراهيتهم فضل شو ان يقف موقفا متعقلا، ففرق بين الجنود الالمان المعتدين وبين المانيا البلد الشامخ الذى انتج المثقفين والموسيقيين والنابهين فى الفلسفة . ودعا الى ان يكون الكره موجها للحرب وأدواتها ، وليس الى الثقافة وعمدها . وقد أثارهذا الموقف الرصين كراهية غلاة الوطنين الانجليز وطالبوا بان يقدم شو الى المحاكمة بوصفة متعاونا مع الأعداء . ولم ينقذ الرجل من هذا المصير المذرى سوى مقامه العالى بين أدباء العالم ومفكريه.

وكان لشو موقف هو أقرب الينا من موقفه السابق، وذلك حين اندفع يهاجم المستعمرين الانجليز المسئولين عن فضيحة دنشواى ، فندد بهم ووقف الى جوار شعبنا وقفة بطولية مشرفة.

كذلك دافع برنارد شو عن أعماله المسرحية ضد عنت الرقابة ، وذلك حين اخرج للناس مسرحيته المهمة : «مهنة مسز وارين» التى تدور حول البغاء المنظم وتوضح فى شجاعة لا ترحم أحدا ان الدعارة تنشأ لأن المجتمع الذى يقوم على اساس من مصالح الرجل يرى مصلحة له فى أن يكون هناك بغاء وبغايا . وحين تمثل مسز وارين أمام القضاء متهمة بأنها تدير شبكة من دور البغاء تمتد من بريطانيا الى أوروبا ، ويتحالف معها فيها أحد الارستقراطيين الانجليز، تدافع المرأة عن موقفها وعن مهنتها معا، وتلقى بالاتهام الجارح فى وجوه قضاتها. تقول : لست أنا البغى وأنما أنتم البغايا . ولو كنتم جادين حقا فى محاربة البغاء لما ترددتم على دور الخنا فى السر ، ثم خرجتم منها لابسين قناع الشرف، مسددين أصبع الاتهام الى من هم – على الأقل – صرحاء مع انفسهم ومعكم. لايقولون شيئا ويأتون عكسه ، كما كان دأب الأشراف ومن لف لفهم فى العهد الفيكتورى، الذى جمع بين التزمت الفكرى الواضح ، والانحلال الكامل فى السر .

لم يقبل رقيب المسرح أيامها أن يجيز مسرحية تعرى مجتمعا بأسره من ملابسه المزوقة ، فلم تخرج المسرحية الى النور ، وظلت حبيسة ادراج شو ما يقرب من ثلاثين عاما . لا الرقيب يعدل عن موقفه معها ، ولا شو يتزحزح عن موقفه المستند الى المبدأ . وظل هذا هو الحال الى أن تنازلت الرقابة عن موقفها وسمحت للمسرحية بالتداول.

تلك كانت الأوجاع الأقل أهمية فى حياة برناردشو ، وفى هذه الحياة أوجاع أكبر شأنا ، منها شعور هذا الكاتب العظيم بأنه ظل يحرث البحر طيلة الأعوام الأربعة والتسعين، التى امتدت اليها حياته، كان على رأس هذه الآلام شعور لازمه فى أواخر حياته بأنه بدد حياته سدى فى الدعوة الى فكرة لم تتحقق أبداً. تلك هى فلسفة الجماعة الفابية التى انضم اليها شو فى مستهل حياته السياسية . وكان الفابيون يعتقدون ان الانسان حيوان عاقل يستمع الى صوت العقل اذا ناداه، ويستجيب للمناقشة حول قضايا مهمة، مثل توزيع الثروة فى البلاد. كان الفابيون يعتنقون مبدأ التسرب السلمى الى جميع الطبقات من أشدها غنى الى أشدها فقرا. ويرفضون فكرة غيرهم من المفكرين والعاملين فى هذا الحقل بضرورة استخدام القوة لفرض التوزيع

العادل للثروة على منتجيها .وقد ظل شو يعتنق فكر الفابيين الى أن تبين له عقمها . فليس الإنسان مهيأ لإستخدام العقل فى تصريف أموره، وإنما هو يسير وراء مصالحه وحسب. ولمانشبت الحرب العالمية الأولى، أصيب برناردشو فى مقتل. انهار مبدأ تقديس العقل واعتماده وسيلة للتغير الاجتماعى . فجأة تحول الانسان أمام أنظار شو الى سفاح تقطر الدماء من يديه ومن اسلحته . كانت هذه الحرب طريقة بشعة اتخذها الرأسماليون الجدد، ممثلين فى المانيا لاعادة توزيع الأسواق .

وبالنسبة لرجل ظل طيلة حياته يعتمد العقل وسيلة وغاية، كانت الحرب خرابا واسعا وكارثة فكرية ، ولكى نعرف مدى الضرر الذى ألحقته الحرب بنفس شو وفى عقله علينا أن نعود الى بعض ما كتب فى فضيلة العقل وأهميته . فهو فى مسرحيته الخماسية : «العودة الى متوشالح»، التى يمتد زمنها من أوائل القرن العشرين الى العام ٣٣٠٠٠ ، يرى ان الانسان سوف يصبح عند هذا التاريخ عقلا فقط بلا جسد. سيعيش اذ ذاك فى دوامة دائمة الحركة سماها شو : «دوامة الفكر الخالص» ، فى سبيل هذه الدوامة نظر برنارد شو الى الفن والأدب بوصفهما لعبا من ألعاب الانسانية فى دور الطفولة .

والآن ها هو ذا العقل ينهار وينتحر ، ولا يبقى لشو إلا أعماله الفكرية والمسرحية والنقدية. اذ ذاك عكف برنارد شو من جديد على فنه المسرحى وانتج سلسلة من المسرحيات لايكاد المثقف العادى يعرف شيئا كثيرا عنها ، رغم دلالتها الواضحة واهميتها المسرحية . وقد أجد فرصا مناسبة للحديث عن بعضها فى مناسبات قادمة .

أما الآن، فانى أوجه التحية الى هذا الرجل العظيم ، الذى اسماه كاتب سيرته الكبير : ارشبالد هندرسون بحق : رجل هذا القرن . أوجه التحية بلا مناسبة، فالحديث عن العظماء لا ينتظر المناسبة ولا يستجديها ، لا هو ولا المعجبون به .

الباب الخامس

آراء نقدية مسرحية

١ــ فى إطار ندوة " النص المسرحى " ضمن فعاليـــات المــهرجان الوطنى السادس للتراث و الثقافة

الفن المسرحى فى العالم العربى تاريخه و عوامل ظهوره "ورقة عمل" .

إلى وقت غير بعيد . كان يحكم الدراما العربية شعور ممض بـــالفقد ورغبة عارمة في الإنجاز . أما الفقد فمصدره إحساس كتاب عشقوا المســرح أنجزوا فيه أعمالا هامة بأنهم قد بدءوا متأخرين . وأن عليـــهم أن يضـــاعفوا الجهد حتى يعوضوا الزمن المفقود . فى هذا المعنى كتـــب عميـــد الدرامـــا العربية توفيق الحكيم يقول :

وربما كنا جيلاً مضحياً ضحى بنفسه ووقتـــه فـــى ســـبيل رحلـــة مستحيلة، دفعه إليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب ويكتـــب ويسود الورق ، ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جـــدوى منـــه .. مـــن يدرى ؟ اللهم لو كانت كل السنوات الثلاثين قد ذهبـــت عبثـــا ، فـــاغفر لنـــا حماقتنا وحسن نيتنا ألهمنا ــ فيما تبقى لنا من عمر ــ بعض الصبر على مـــا ابتلينا به وقدمت أيدينا ". (مقدمة مجلـــد: المســـرح المنـــوع ص ٨ يونيـــو ١٩٥٦م) .

أما الرحلة المستحيلة التى يشير إليها العميد فهى رحلة اجتلاب بـــذور المسرح ومحاولة زرعها فى أرض بكر رأى كثيرون أنها لم تعرف المســـرح على الإطلاق بعد أن قطع توفيق الحكيم أكثر من ثلاثين عاما فى هذه الرحلـــة التى بدأت حوالى عام ١٩٢٣م . وبعد أن أخرج للناس أعمالا متميزة كثـــيرة تتراوح بين الفكاهة الشعبية ومسرحيات الفكر، نجده هنا يقف برهـــة ليلتقـــط الأنفاس ويعبر عن حزنه الدفين لأنه لم يفعل أكثر ممـــا فعـــل ــ لأن فنـــه المسرحى لم يصل إلى الأقسام العريضة من رواد المسرح لأن المسرح مـــا زال بعيدا عن قلوب الناس هذا الحزن ذاته أحس به رائـــد آخـــر مـــن رواد المسرح هو اللبنانى مارون النقاش الذى كان أول مـــن قيـــس مـــن جـــذوره المسرح الأوروبى وقدم نور هذا الفن الجميل لأصدقائه وجيرانه فى بـــيروت فى أول مسرحية عربية فى العصر الحديث : مسرحية " البخيل " فرغم تعـــدد محاولات النقاش من بعد فى مسرحيات كثيرة متنوعة الاتجاه نجـــده يمـــوت

مسحورا، واثقًا أن فن المسرح الذى احتواه فى قلبه ورعاه بصحته وماله لن يقدر له البقاء بعد موته فإن المسرح هو بعد، غريب على أرض العرب .

وتلا مارون النقاش، أحمد أبو خليل القبانى السورى أنشا القبانى مسرحا ناجحاً تعنى أن يجمع بين الكلمة والشعر والقصص الشعبى والرقص والإنشاد . ولكن هذا المسرح لم يقدر له طول البقاء فلن يعد فن المسرح عن قلوب النفس أعطى خصوم ذلك الفن فرصة كبرى للقضاء عليه وكان أن أضطر القبانى إلى الفرار إلى القاهرة خوفاً من المصادرة وما هو أسوا من المصادرة .

وفى القاهرة كان يعقوب صنوع يحاول هو الآخر ما بين عامى ١٨٧٠ – ١٨٧٢ م أن ينشئ مسرحا مصريا مستفيداً من تجارب المسرح الغربى ومن معرفته الحميدة بالحياة المصرية فى جميع طبقاتها فكتب وعمل مسرحيات كثيرة سمى فيها إلى تصوير المجتمع على أيامه ، ونقد ذلك المجتمع ، ولم يتورع عن الامتداد بنقده إلى شخص الخديوى اسماعيل ، والى مصر فأمر هذا بإغلاق مسرحه وتم الإغلاق بسهولة لم يكن سببها الوحيد قدرة الخديوى على البطش بل دخل عامل أخر، هو أن المسرح – إذ ذاك – لم يكن يعنى جماهير النفس .

وها هو ذا العميد توفيق الحكيم بعد حوالى ثمان وأربعين سنة يملأ الأسى قلبه إذ يجد المسرح مازال غريباً على أرض العرب ثم يأتى من بعد الكاتب السورى الشاب سعد الله يونس ونوس ، فيشكو فى مقدمة كتبها لمسرحية ، مغامرة رأس المملوك جابر ، من أن ثمة فجوة لا تزال تقوم بين المسرح ورواده على كثرة ما ظهر من مسرحيات وكتاب وفنانين مسرحيين فى طول الوطن العربى وعرضه قال هذا الكلام بعد حوالى أثنين عشرة سنة من شكوى الحكيم .

أحسن كتاب المسرح العربى إذ ذاك أنهم يتعاملون مع نبت صغير مازال غضاً ، وهشاً حتى الآن ومن ثم كان إحساسهم بالخطر ورغبتهم فى تعميق الصلة بين النبت وبين أرضه ، ومن هنا أخذت الأسئلة الكثيرة تتوالى على أذهان فنانى المسرح وكان أهمها :

هل هو حق ما ذهب إليه البعض من أن التراث العربى قد جاء خلوا من فن المسرح – من الظاهرة المسرحية على الأقل ؟ تشدد البعض وقالوا: نعم ، وبكل أسف لم يعرف التراث العربى عبر قرونه الأربعة عشر ، ما يمكن أن يسمى مسرحا وأخذوا يسببون الأسباب لهذا الفقد الكبير : الدين، الطبيعة الجرداء للصحراء التى انعكست فى عقلية عربية تجريدية لا تشخيصية سيادة الشعر على باقى فنون الأدب العربى ، كثرة التنقل فى المكان الذى دمغ الحياة القبلية بطابع عدم الاستقرار .. إلخ .

غير أن فريقا من الباحثيين المسرحيين ومفكرى المسرح وفنانية أبوا أن ينصتوا طويلاً إلى هذا الحجج. كرهوا فكرة أنهم يقميون بناء على غير أساس غضبوا للزعم بأن العقلية الإبداعية العربية قد اقتصرت على الشعر على الحضارات القديمة فى الهند والصين واليابان والفلبين وفى أفريقيا أيضا قد عرفت فن التمثيل فى أشكال متعددة فجعلوا يسألون :

كيف تخطى فن المسرح المزدهر حول الأرض الغربية هذه الأرض وتركها خلوا من كل فن للتمثيل ؟

وما لبث هؤلاء أن اكتشفوا أمراً هاما حقاً هو أن الذى لم يعرف المسرح إنما هو الأدب العربى الرسمى وحده فقد كان الأدباء الرسميون ومن يسمون فى بلادهم ينظرون نظرة متدنية حقاً إلى فن التشخيص وإلى المشخصين ويعتبرونهم نقرأ من المنبوذين والخارجين عن المواصفات لا يستحقون الاهتمام – في أفضل الحالات – وينبغى إعمال سلاح المصادرة والتنكيل بهم فى أسوا الحالات – وهو ما كان يحدث أحياناً وليس دائما .

ومن ثم فقد قام مسرح شعبى عربى تكون من عروض الشوارع وألاعيب الحكائين وعروض السوق وحفلات الختان والزواج ومسرح خيال الظل ومسرح القراقوز ومسرح الأراجوز وظلت هذه الفنون الشعبية تغذى وجدن الشعب العربى قرونا طويلة واستمر بعضها – خيال الظل – يقدم عروضه فى القاهرة حتى ثلاثينات القرن الحالى .

هذا مسرح بكل المقاييس ، ورغم أن موضوعاته قد اقتصرت على كوميديا النقد الاجتماعى ، فأن بعضاً منه مثل البابة .

الثالثة فى بابات أبن دنيال وهى المسماة " المتيم والضائع اليتيم "، كانت تعالج ـ من بعد الهذر ـ موضوعها علاجاً وعظياً أخلاقيا يشبه من قريب ما كانت تفعله المسرحيات الأخلاقية فى مسرح القروق الوسطى فى أوروبا التى كانت تجسم الشر وتهجوه وتخض على الفضيلة وتدعو المؤمنين إلى التمسك بها .

أن ملك الموت يظهر للمتيم وهو أوج تمتعه بالفاحش بالملذات فيصرخ فيه صرخة مدوية ينهار لها المتيم وتتبين ضياعه واسرافه على نفسه فيتوب من فوره إلى الله .

فرح أنصار المسرح العربى الوليد أيما فرح لهذا الاكتشاف أيقنوا أن أجدادهم لم يختصوا ـ هم وحدهم ـ بالجهل بالمسرح وجدوا أمامهم ـ فجأة ـ كنوزاً من المادة الدرامية يمكن أن تقدم فى شكل مطور ، وتحمل مضامين معاصرة فتمحو عن المسرح غربية على الأعين والقلوب العربية وتمنح فنانى المسرح عمقاً فى النظر وقرباً فى قلب الأمة وجداتها وتتيح لهم أن يستخدموا أشكال الماضى للتعليق على الحاضر بقية تغييره والمضى به إلى ما هو أرقى . وهذا الهدف الأخير : الرغبة فى التغيير قد كان دائما واحدة من السمات البارزة للمسرح العربى بكل أشكاله : المكتوب على النمط الغربى والمتخذ التراث العربى صيغة له وموضوعاً .

وكان العميد توفيق الحكيم قد بدأ المسيرة حين أخرج للنفس مسرحياته التى تستوحى التراث العربى موضوعاً وليس شكلاً حين تكتب " شهر زاد " " وأهل الكهف " و " شمس النهار " مستغلا حكايات ألف ليلة فى المسرحيتين الأولى والثالثة والقصص الدينى فى المسرحية الثانية فعل توفيق الحكيم هذا سنوات طويلة (حوالى ربع القرن) قبل أن تقوم الدعوة إلى الالتفات إلى التراث فى أوائل الستينات فلما قامت هذه الدعوة شارك فيها بالتنظيم حين قدم كتابه الصغير: قالبنا المسرحى " ومن قبله قدم يوسف إدريس نظرية إلى مسرح السامر بوصفه قالباً مسرحياً تراثياً مصرياً يمكن أن تصب فيه الموضوعات المعاصرة وذلك فى مسرحيته المعروفة " الفرافير

" ثم اتبع المسرحية بكتاب " نحو مسرح عربى ، شرح فيه دعوته إلى مسرح شعبى يكون الممثلون والمتفرجون فيه كتلة واحدة ويصبح المتفرجون فيه ممثلين حين تقدم لحظة الوصل الحاسمة التى سماها لحظة التمسرح وذلك حين يمتزج العرض بالناس والنفس بالعرض .

وشارك على الراعى فى هذه الدعوة بكتابة : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى الذى دعا فيه إلى قيام مسرح يستند إلى أشكال شعبية من الفن المسرحى مثل المسرح المرتجل ومسرح الأراجوز ومسرح خيال الظل قصد توسيع رقعة الفن المسرحى وتقريبه إلى وجدان الناس كما قدم الفريد فرج مسرحيتين هامتين من تراث ألف ليلة " حلاق بغداد " وعلى جناح التبريزى وتابعة قفة عالج إليهما موضوعات هامة مثل ارتباط الأمن الاجتماعى بالعدل ومثل علاقة العلم بالواقع ودور العلم فى أحداث التعبير الاجتماعى والسياسى .

وما لبثت الدعوة إلى النظر فى التراث المسرحى الشعبى أن امتدت إلى أجزاء أخرى من الوطن العربى ففى ١٩٦٧ م أخرج سعد الله ونوس مسرحيته اللافتة للنظر " حفلة سمر من أجل " حزيران " مفيدا من الأسلوب شبه الارتجالى فى التأليف والأداء معا ثم أخرج من بعد مسرحيته الأخاذة " الملك هو الملك " مغترفاً من زاد ألف ليلة الذى لا ينقد .

وفى المغرب أفاد الفنان المسرحى الشامل الطيب الصديق من أسلوب مسرح الراوى والمقلد فى كتابه واخرج ديوان سيدى عبد الرحمن المجدوب كما لجأ إلى مقامات الهمذانى فاستقطرها عملا دراميا مؤثرا أسماء "مقامات بديع الزمان الهمذانى ، كما صور فنان المسرح العراقى قاسم محمد فنون السوق فى مسرحيته " بعداد الأول بين الجد والهزل " .

كل هذا الجهود كانت تستهدف الرد العملى على التساؤل هل عرف العرب المسرح ؟ كما كانت ترمى لى قطعتين فنانى المسرح العرب وبعث الثقة فى نفوسهم وتأكيد أن سنوات توفيق الحكيم الطويلة فى محاولة تأصيل المسرح فى التربة العربية وجهود من تبعه على الدرب من كتاب لم تكن عبثا حتى وأن ظل فن المسرح يتحرك فى دائرة صغيرة تشمل المثقفين

هذا مسرح بكل المقاييس ، ورغم أن موضوعاته قد اقتصرت على كوميديا النقد الاجتماعى ، فأن بعضاً منه مثل البابة .

الثالثة فى بابات أبن دنيال وهى المسماة " المتيم والضائع اليتيم "، كانت تعالج ـ من بعد الهذر ـ موضوعها علاجاً وعظياً أخلاقيا يشبه من قريب ما كانت تفعله المسرحيات الأخلاقية فى مسرح القروق الوسطى فى أوروبا التى كانت تجسم الشر وتهجوه وتخض على الفضيلة وتدعو المؤمنين إلى التمسك بها .

أن ملك الموت يظهر للمتيم وهو أوج تمتعه بالفاحش بالملذات فيصرخ فيه صرخة مدوية ينهار لها المتيم وتتبين ضياعه واسرافه على نفسه فيتوب من فوره إلى الله .

فرح أنصار المسرح العربى الوليد أيما فرح لهذا الاكتشاف أيقنوا أن أجدادهم لم يختصوا ـ هم وحدهم ـ بالجهل بالمسرح وجدوا أمامهم ـ فجأة ـ كنوزاً من المادة الدرامية يمكن أن تقدم فى شكل مطور ، وتحمل مضامين معاصرة فتمحو عن المسرح غربيةٍ على الأعين والقلوب العربية وتمنح فنانى المسرح عمقاً فى النظر وقرباً فى قلب الأمة وجداتها وتتيح لهم أن يستخدموا أشكال الماضى للتعليق على الحاضر بقية تغييره والمضى به إلى ما هو أرقى . وهذا الهدف الأخير : الرغبة فى التغيير قد كان دائما واحدة من السمات البارزة للمسرح العربى بكل أشكاله : المكتوب على النمط الغربى والمتخذ التراث العربى صيغة له وموضوعاً .

وكان العميد توفيق الحكيم قد بدأ المسيرة حين أخرج للنفس مسرحياته التى تستوحى التراث العربى موضوعاً وليس شكلاً حين تكتب " شهر زاد " " وأهل الكهف " و " شمس النهار " مستغلا حكايات ألف ليلة فى المسرحيتين الأولى والثالثة والقصص الدينى فى المسرحية الثانية فعل توفيق الحكيم هذا سنوات طويلة (حوالى ربع القرن) قبل أن تقوم الدعوة إلى الالتفات إلى التراث فى أوائل الستينات فلما قامت هذه الدعوة شارك فيها بالتنظيم حين قدم كتابه الصغير: قالبنا المسرحى " ومن قبله قدم يوسف إدريس نظرية إلى مسرح السامر بوصفه قالباً مسرحياً تراثياً مصرياً يمكن أن تصب فيه الموضوعات المعاصرة وذلك فى مسرحيته المعروفة " الفرافير

" ثم اتبع المسرحية بكتاب " نحو مسرح عربى ، شرح فيه دعوته إلى مسرح شعبى يكون الممثلون والمتفرجون فيه كتلة واحدة ويصبح المتفرجون فيه ممثلين حين تقدم لحظة الوصل الحاسمة التى سماها لحظة التمسرح وذلك حين يمتزج العرض بالناس والنفس بالعرض .

وشارك على الراعى فى هذه الدعوة بكتابة : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى الذى دعا فيه إلى قيام مسرح يستند إلى أشكال شعبية من الفن المسرحى مثل المسرح المرتجل ومسرح الأراجوز ومسرح خيال الظل قصد توسيع رقعة الفن المسرحى وتقريبه إلى وجدان الناس كما قدم الفريد فرج مسرحيتين هامتين من تراث ألف ليلة " حلاق بغداد " وعلى جناح التبريزى وتابعة قفة عالج إليهما موضوعات هامة مثل ارتباط الأمن الاجتماعى بالعدل ومثل علاقة العلم بالواقع ودور العلم فى أحداث التعبير الاجتماعى والسياسى .

وما لبثت الدعوة إلى النظر فى التراث المسرحى الشعبى أن امتدت إلى أجزاء أخرى من الوطن العربى ففى ١٩٦٧ م أخرج سعد الله ونوس مسرحيته اللافتة للنظر " حفلة سمر من أجل " حزيران " مفيدا من الأسلوب شبه الارتجالى فى التأليف والأداء معا ثم أخرج من بعد مسرحيته الأخاذة " الملك هو الملك " مغترفاً من زاد ألف ليلة الذى لا ينفد .

وفى المغرب أفاد الفنان المسرحى الشامل الطيب الصديق من أسلوب مسرح الراوى والمقلد فى كتابه واخرج ديوان سيدى عبد الرحمن المجدوب كما لجأ إلى مقامات الهمذانى فاستقطرها عملا دراميا مؤثرا أسماء "مقامات بديع الزمان الهمذانى ، كما صور فنان المسرح العراقى قاسم محمد فنون السوق فى مسرحيته " بغداد الأول بين الجد والهزل " .

كل هذا الجهود كانت تستهدف الرد العملى على التساؤل هل عرف العرب المسرح ؟ كما كانت ترمى لى قطعتين فنانى المسرح العرب وبعث الثقة فى نفوسهم وتأكيد أن سنوات توفيق الحكيم الطويلة فى محاولة تأصيل المسرح فى التربة العربية وجهود من تبعه على الدرب من كتاب لم تكن عبثا حتى وأن ظل فن المسرح يتحرك فى دائرة صغيرة تشمل المثقفين

خاصة وسكان المدن دون التجمعات الكبرى فى العواصم المدن الأقاليم ومراكز التواجد الشعبى فى الريف .

وفى غير مجال التراث الشعبى للمسرح بذات جهود كبيرة لكتابة المسرحية على القالب الغربى وقد صبت معظم مسرحيات توفيق الحكيم التى تتوف على الستين مسرحية فى هذا القالب .

كما أن أكثر اتباعه جدية اعتمدوا هذا القالب وأخرجوا فيه مسرحيات كثيرة لافتة للنظر وكان على رأس من تلوا توفيق الحكيم فى الكتابة للمسرح بشكل متواصل الكاتب نعمان عاشور الذى إليه يرجع الفضل فى تقديم النماذج الأولى من المسرحية الاجتماعية الانتقادية وهى نماذج ما لبث صف طويل من الكتاب أن أخرج منها العربى فى مصر أبان الستينات .

شعوب العرب وليس ساساتها وأمراؤها ومثقفوها ومغنوها وشعراؤها عرفوا المسرح منذ وقت طويل – منذ العصور الوسطى على أقل تقدير يوم حمل جمال الدين أبن دانيال فنه الظل وتوجه إلى القاهرة وأخذ يقدم عروضا فنية هى بكل المقاييس فن مسرحى لاشك فيه استخدم اللون والشكل والحوار والشخصيات والموضوعات الاجتماعية واعتمد فى أغلب الظن طريقة الالتحام المباشر مع جمهور المتفرجين والحوار معهم تلك الطريقة التى يلجأ أيها الآن المسرح البشرى المعاصر بوصف أنها ابتكار جديد فى فن الكتابة المسرحية يسمى مسرح المشاركة.

وأهم من هذا كله أن ابن دانيال حقق صلة مباشرة بين فنه الظل وبين أدب المقامة كما عرفه كل من بديع الزمان والحريرى إذ حول المقامة من قصة تروى على جمع من الناس يرد بها فرد واحد إلى قطعة درامية يسهم الفريق المسرحى كله فى تقديمها وبذلك امتد أثر المقامة الأدبى إلى المسرح بعد أن كان قاصراً على الكتابة لهذا كله أقول ومعى نفر غير قليل من فنانى المسرح ومن المفكرين والنقاد : أن تاريخ المسرح العربى لم يبدأ فى منتصف القرن الماضى كما ظل بعض مؤرخى المسرح يرددون حتى وقت قريب بل هو كما قلت أنفاً يمتد قروناً كبيرة قبل هذا التاريخ تحددها بمصر المملوكية على أقل تقدير .

أما الذى حدا بمؤرخى المسرح هؤلاء إلى القول بأن المسرح العربى يبدأ فى منتصف القرن الماضى وليس قبل فمرجعه أمران أولهما وأخطرهما فى رأيى هو اتجاه المثقفين العرب الذين احتكوا بأوروبا ونهلوا من معارفها وبهروا بتراثها الحضارى والأدبى إلى اعتبار التراث المسرحى الشعبى العربى شيئا دون مستوى الاعتبار فهو ليس له قوام القصيدة ولا الكتابة الأدبية ولا شعر الغناء ولا سحر الموسيقى .

وأما الأمر الثانى فهو الوقت الذى ظهر فيه المسرح العربى المكتوب عام ١٨٤٧ م أو ١٨٤٨ م قد صادف حركات التحرر الكبرى فى أوروبا التى كانت شعوبها تسعى إلى الخلاص من ربقة الديكتاتوريات والحكومات الظالمة وتسقط قوى الاستعمار والاستغلال فى الخارج والداخل معا .

ومن ثم درج العرب المحثون منذ البداية على اعتبار المسرح أداة إيقاظ وتنوير وتغيير كان هذا رأى مارون النقاش حين قرر أن يحيل ذهب المسرح الإفرنجى إلى ذهب مسبوك عربى وهو كذلك رأى أبو خليل القبانى أفصح عنه بالممارسة حين سعى إلى خلق صيغة مسرحية تعتمد التراث الشعبى العربى فى مجال الحكاية وتضم الغناء والرقص فأصبحت هذه الصيغة المثلثة الفنون معتمدة وقريبة من أفئدة الجماهير العربية فى أجزاء كثيرة من الوطن العربى وتلا ذلك ما أعلن عنه محمد عثمان جلال وهو يترجم كوميديا موليير إلى العامية المصرية من أن المسرح مدرسة ومنار وأداة لتعليم الشباب الصفات الحميدة حتى إذا جاء يعقوب صنوع من بعده وانشأ مسرحا وفرقة وكتب لها مسرحيات جعل من هذا كله أداة تدريب وتنوير ونقد اجتماعى لأذع اتخذه وسيلة للتغير الاجتماعى .

وليس صدفة أن تكون مسرحية صدق الإخاء التى كتبها إسماعيل بك عاصم أواخر القرن الماضى أحد أعضاء حزب مصطفى كامل الوطنى التحررى هجوما بالقناع الشفيف على الوجود الاستعمارى البريطانى فى مصر وقد كتب إسماعيل بك عاصم مسرحيه هذه استجابة لطلب من الشيخ سلامة حجازى فنان المسرح الغنائى المعروف الذى افتقد المسرحية الوطنية على مسارحنا فحث الكتاب على خلق المسرحية التى تحوى الدروس الاجتماعية والمبادىء الوطنية أى المسرحية الهادفة كما تقول نحن في أيامنا هذه .

وقد كان مقدراً لهذه المسرحية أن تكون إحدى مسرحيات الطليعة فى الانتشار المسرحى المصرى فى الشمال الأفريقى خاصة فقد قدمت فى تونس حوالى ١٩٠٨ قدمها فريق مسرحى مشترك من ممثلين مصريين وتونسيين فكان هذا بدءا لحركة مسرحية نشطة فى تونس العربية المجاهدة التى كانت تئن يومها تحت وطأة الاستعمار الفرنسى الغاشم الذى لم يقنع باغتصاب الأرض العربية بل جهد فى طمس ملامح الهوية العربية ذاتها وحارب اللغة العربية إحدى الركائز الأساسية لهذه الهوية .

وتكرر الصورة فى بلاد عربية أخرى فى العراق وفى لبنان وفى سوريا وفى الكويت وفى البحرين وفى المغرب فى كل من هذه البلاد العربية نهضة قومية وتوق إلى التقدم والتخلص من التبعية لقوى الاستعمار وفيها إحساس ممض يشبه من قريب ذلك الذى أحس به توفيق الحكيم من ألم لأن العرب لم يعرفوا المسرح المكتوب إلا حديثا ورغبة قوية بل وبطولية أحيانا لسد الفجوة الهائلة التى تقوم بين عرب اليوم وماضيهم ونزوع إلى زرع المسرح فكرة وممارسة فى الأرض العربية الطيبة وتوسلا بالمسرحية التاريخية أولا ثم الاجتماعية الانتقادية فيما بعد والمسرحية الشعرية كذلك لتوسيع آفاق الروح العربية وإفساح المجال أمامها لكى تعبر قرون الركود التى فرضت عليها إلى واقع حديث مشرق .

هذا ميخائيل نعيمة يقول فى مقدمة مسرحيته الأباء والبنون أن الرجاء المعلق على النهضة الأدبية التى بزغ نورها حتى شمل بلدانا عربية كثيرة يضعف كثيراً إذا ما مضت الأمة العربية فى إهمال شأن الدراما وهى لون لو خير الغرب بينه وبين بقية الألوان الفنية لاختيار الدراما دون سواها ثم بمعنى قائلا لست أشك فقط فى أننا سنرى عندنا عاجلا أو أجلا – مسرحا وطنيا تمثل عليه مشاهد من حياتنا القومية أنما يقتضى الأمر قبل كل شئ أن يحول كتابنا أنظارهم إلى الحياة التى تكر حولهم .. بأفراحها وأحزانها . وأن يجدوا فيها مادة لأفلامهم وهى غنية بالمواد لو دروا كيف يبحثون عنها فهو فى هذا التاريخ الباكر ١٩١٧ يرى للدراما قدرة على التغيير الاجتماعى والأدبى البين إلى التغيير القومى على طول الساحة العربية بأسرها ويذكر فى هذا السياق الأمة العربية وذلك فى الوقت الذى كانت فيه هذه الأمة واقعة تحت ثقل التجزئة والتباعد الذى استحدثه الاستعمار فى أرض العرب .

وهذه هى سوريا ما أن تحصل على استقلال الوطن حتى تأخذ بوادر حركة مسرحية واعية فى الظهور فيها على أيدى شباب تعلموا فنون المسرح فى فرنسا على أيدى كبار رجالها هناك شباب من أمثال رفيق الصبان وشريف خازندار اللذين أسسا ندوة الفكر والفن كنواة إشعاع تدعم المسرح السورى الوليد ثم انضم إليهما شباب درسوا المسرح فى أمريكا ومصر وأخذ طاقم المسرح السورى يتكون ثم وجد المسرح مؤلفه القادر فى الشاب سعد الله ونوس الذى شاءت الأقدار أن تكون أولى مسرحياته الناضجة حفلة سمر من أجل حيزان مرئية اتخذت ثوب الهذر تتفجع للهزيمة العربية وتفتش فى الأوضاع العربية عن سبب هذه النكبة .

وفى العراق تتواكب النهضة المسرحية مع ازدياد المقاومة للاستعمار البريطانى للبلاد . ويخرج من بين صفوف الشباب المثقف هناك رجل مسرح حى ونشيط هو حقى الشبلى الذى ألف أول فرقة مسرحية عراقية باسمه عام ١٩٣٠. ثم درس فى فرنسا المسرح وعاد عام ١٩٣٩ ليؤسس قسما للتمثيل فى معهد الفنون الجميلة جعل من مهامه إعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية وسرعان ما قام فى العراق الكاتب المسرحى القومى الذى يسند دائما كل حركة مسرحية وكان هذا الكاتب هو الفنان يوسف العانى الذى قدم مسرحيات اجتماعية وسياسية كان من أبرز ألوان الأخيرة المسرحية الوطنية الأخاذة : الخان وأحوال ذلك الزمان .

وارتباط المسرح العربى بالتطلعات القومية وميلاده فى أجزاء الوطن العربى يأتى من السعى لتحقيق هذه التطلعات يتبين بصورة بالغة الوضوح فى حالة المسرح الفلسطينى ما كتب منه خارج فلسطين وما نشأ داخل الأراضى المحتلة ولعل أبرز أسماء كتاب المسرح الفلسطينى الشاعر والكاتب معين بسيسو الذى نذر مسرحه لخدمة قضية فلسطين وأصبح احتجاجًا فنيا فعلا على اغتصاب الصهاينة للأرض العربية وحفز الفلسطينين جمعيا للتكتل وراء ثورتهم لتحرير الأرض المسروقة .

الصورة تتكرر كما قلت أنفاً ولولا خشية الإملال لتتبعها فى كل بلد عربى على حدة ولكننى لا أريد الإملال ولا أبغى أن أكرر ما سبق أن قلته فى الموضوع فى كتابى " المسرح فى الوطن العربى " وفى البحوث التى

قدمتها للقاءات عربية حول قضايا المسرح كان أبرزها الندوة الكبرى التى عقدت فى الكويت عام ١٩٨٤ والتى دارت حول محور التراث العربى والمسرح.

وإنما أحب أن أوضح هنا لماذا تتخذ النهضات القومية الشكل المسرحى كأقوى تعبير مرحلى عن تطلعاتها وآمالها وآلامها ولا توكل هذا إلى بقية الألوان الفنية كالشعر والرواية والقصة ؟ السبب فى هذا يكمن وراء طبيعة المسرح فهو فن جماعى واجتماعى معا هو الصق الفنون بالمجتمع ووجدان الناس وهو خير معبر عما يجول فى أعماق البشر وفى دروب مجتمعاتهم وردهات بيوتهم بل وغرفها من مشاكل أو مخاوف أو تطلعات وهو إلى هذا فن لا نقوم له قائمة إلا فى الحدث الحى بمحضر من الناس، وهو كذلك فن يقدمه الفنانون بأشخاصهم وليس يصورهم فهو لهذا أقرب الأشكال إلى الاجتماعات الإنسانية المتباينة من اجتماعية وسياسية وثقافية بل وتعليمية .

وحينما تكون أمة من الأمم فى حال توهج وتطلع واستشراق للمستقبل حينما تقف هذه الأمة عند مفترق الطرق تحاول أن تقرر أى سبيل ففن المسرح وحده هو الذى يرضى فيها هذا التطلع وهو إلى يعبر عنه وهو الذى يبعث فيها حالة من الزهو والنشوة هى خير وقود لنهضتنا الموعودة .

هكذا كان موضع المسرح دائما عبر القرون ، كان المعبر الأول عن أثينا على أيام بركليس وفى أوروبا أبان عصر النهضة حين قام فى فرنسا فنانون مسرحيون كبار من أمثال كورنى وأرسين وموليير وفى إنجلترا من أمثال شكسبير العظيم ومعاصريه بن جونسون ومارلو وأما نحن العرب فقد تطلعنا إلى المسرح بشوق كبير حينما تهيأنا لنخلع عن كواهلنا نير التبعية للأجنبى أيما كان جنسه ومنشؤه هكذا قام بيننا المسرح العربى المكتوب مواكبا لنهضتنا الحديثة ومعبراً عنها وحافزاً لها .

ولتذكر فى هذا الصدد كيف استطاع فن المسرح أن يحفز الهدم فى مصر عام ١٩١٩ وأن يفرز من بين صفوف الأدباء شاعراً كبيراً مثل أحمد شوقى ويدفعه إلأى توسيع رقعة التعبير الفنى عنده بادخال المسرح الشعرى إلأى دائرة الفن والدب العربيين .

ولتذكر كذلك كيف دفع حب المسرح فنانا ومفكرا كبيرا هو توفيق الحكيم إلأى أن ينذر نفسه وفنه للمسرح فى وقت كان الاشتغال بهذا الفن موضع مؤاخذ اجتماعية ولتذكر كذلك كيف قامت الرحلات المسرحية التىنظمهتها فرقة يوسف وهبى المعروفة باسم فرقة رمسيس يتحدى الاستعمار الفرنسى والاسبانى يعرض مسرحيات وطنية تزكى الروح القومية فى تونس والجزائر والمغرب ولتذكر ايضا كيف حفزت فرقة فاطمة رشدى الشباب من فنانى العراق إلى الاهتمام بالمسرح القيم فما لبث هذا الاهتمام أن أفرز فنانين ودارسين ومخرجين ومؤلفين من كل الاتجاهات ولنوضح كيف كان قيام المسرح بيننا حافزا إلى اعادة الاعتبار إلى اللغة العربية فظهرت بيننا ترجمات خليل مطران لمسرحيات شكسبير وترجمات غيره للمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية ثم كيف دفع قيام المسرح بيننا العقل العربى إلى طريق التفكير العلمى المنظم فارسلت البعوث لدراسة فن المسرح فى مواطنه المتقدمة وانشئ فى القاهرة معهد لتخريج الممثلين والمخرجين وباقى الأطقم الفنية اساس علمية أصولية .

وقد كانت خدمة المسرح للغتنا العربية المجيدة ذات أهمية خاصة فى الشمال الأفريقى حيث كان الاستعمار الفرنسى يسعى جاهدا لتقليص استخدام اللغة العربية تمهيدا لأحلال الفرنسية محلها فقد ارتبطت المسرحيات الموضوعة بالعربية الفصحى برغبة المواطنين فى تحدى قوى الاستعمار والتخلص منها والعودة إلى تراث الأباء والأجداد كوسيلة للمحافظة على الهوية القومية العربية .

وبفضل هذه الجهود جميعا قام فن المسرح فى أجزاء كثيرة من الوطن العربى وأصبح جزءا من الحياة الاجتماعية والثقافية فى البلاد التى مارسته وعقدت له المهرجانات فى كل من دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر والمغرب ورصدت الحوافز وشارت التكريم ومنح فنانوه الاعتبار الاجتماعى الأكمل على شكل جوائز والقلب مختلفة .

ثم جاءت وسائل التعبير الحديثة من إذاعة مسموعة ومرئية إلى جانب أشرطة الفيديو فعدت رقعة المتعاملين مع فن المسرح إلى فئات جديدة تعد بعشرات الملايين ثم تكن لولا هذه الوسائل الشعبية الغالبة القدرة لتعرف

شيئا عن فن التمثيل وحين يصبح البث التليفزيونى العالمى واقعا فى غضون سنوات قليلة قادمة فسيصبح جمهور المسرح فى بلادنا العربية جمهورا عالمى الاهتمام أيضا على نحو ما حدث وما يحدث فى عالم الرياضة والكرة جزءا من جسم أكبر بكثير ينتظم العالم بأكمله .

ورغم أن الكثيرين يتخوفون من البث التلفزيونى العالمى المباشر فأننا لو دققنا النظر لن نجد فيه إلا ما نجد فى كل شئ أخر فهو يحمل فى طياته عوامل الخير والشر معا مثله فى هذا مثل باقى وسائل التعبير الفنية بل ومثل كل التطبيقيات العلمية لمنجزات التكنولوجيا . السيارة الحديثة ، وسائل الطهو التى تعتمد على الكهرباء وعلى الموجات بالغة القصر والطيران والاسرع من الصوت بل والصحف التى تتمثل الآن عبر الأقمار الصناعية لتطبع فى بلاد أخرى تفصلها عن بلد المنشأ آلاف الأميال .

ولو اتخذنا من هذا الواقع الجديد موقفا عقلانيا فأننا سنتمكن قريبا من توظيفه إلى جانب الخير فتغنى وسائلنا التعبيرية بالجديد والمبكر فى الشكل والمضمون معا ونجعل هذا الوافد رافد خير لنا ولثقافتنا ونجعل من التحدى الكبير الذى يواجهنا به عاملا يحفزنا إلى التمسك بهويتنا وفحص ما فيها من خير وحياة ونبذ ما يكون قد تقادم وأصبح لا يطابق روح العصر .

بهذا النظر الواعى والمدقق نستطيع أن نجعل المسرح حيا كان أم منقولا أم مسجلا أم مبثونا من بلاد أخرى عاملا هاما من عوامل التهيئة الثقافية فى بلادنا العربية وهى تنمية ينبغى أن تسير جنبا إلى جنب مع التنمية الاقتصادية والاجتماعية .

وبعد :

فمنذ أكثر من أربعة قرون قال وليم شكسبير : " المسرحية هى الأصل ، وكان يعنى بهذا أن العمدة فى فن المسرح هو الإنسان وما يقوله الإنسان أو يفعله ولو التفتنا إلى هذه الحكمة الثمينة التى تبدو قولا عابرا لأدركنا أن الهدف من فن المسرح هو أن ينبغى أن يكون الإنسان والأنسان أولا وأخيرا وباطل وقبض الريح كل فن لا ينحو إلى خدمة الإنسان وشد أزره ورفع مستواه الفكرى والسمو بذوقه وبث روح التاخى بينه وبين الغير

وبين الشعب الواحد والشعوب الأخرى فالمسرح هو فن الشعوب وفى عصر تزايدت فيه الميكنة نجده الفن الوحيد الذى يحافظ على دفء روح الإنسان وينزع الفرد من بينه ومقعده الوثير كى يلتقى بالناس يضحك معهم ويفكر ويتألم ويتطلع ويحلم بمستقبل أكثر إشراقا فالمسرح الحى هو الشئ الوحيد الذى مازال حيا بين ألوان الفنون حيا بمعنى أنه يخاطب الناس المجتمعين ولا يخاطب أفرادا منهم مثلما يفعل معارض الفن التشكيلى .

٢- المسرح العربى يصنع لنفسة ذاكرة .... !

منذ منتصف الخمسينات ، أو بعد هذا بقليل ونحن نسعى الى أن نصنع للمسرح العربى فى مصر ذاكرة. طالبت ، وأنا مشرف على الصفحة الأدبية لجريدة المساء . أن تنشئ الدولة متحفا للمسرح يضم نصوص المسرحيات. ونماذج ديكوراتها ، ووصفا لطرق اخراجها كما يضم الآثار الشخصية للممثلين والممثلات وملابس الأدوار الشهيرة التى قاموا بها، وتسجيلات بالصوت والصورة للفنانين العاملين فى حقل المسرح.

ولما توليت أمور مؤسسة المسرح فى أواخر الخمسينات ، كان من بين ما سعيت اليه المضى قدما فى تنفيذ الاقتراح، ، فأنشأنا الإدارة الثقافية لمؤسسة المسرح ، التى أخذت بجهد دائب بذلته رئيستها السيدة ليلى جاد ، وطائفة من المساعدين المتحمسين فى تنفيذ المخطط الذى قدمته المؤسسة، والذى نما وازدهر ، منذ ذلك الحين ، ورغم معوقات قلة المال، وعدم ملاءمة المكان ، وفتور حماس المسئولين واحدا بعد الآخر، حتى انتهت الإدارة الآن الى خلية من البحث والرصد والتسجيل اطلق عليها اسم : المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية .

وقد صاحب هذا الجهد التسجيلى والتنقيبى ، جهد آخر على مستوى البحوث المسرحية . لعل أبرزه فى تلك السنوات الباكرة جهود الرائد الكبير المرحوم درينى خشبة ، الذى قدم للمكتبة العربية سلسلة من البحوث العالمية فى فن المسرح، مترجمة الى لغة عربية ورصينة ودقيقة ، فأسهم بهذا اسهاما كبيرا فى توفير الاساس النظرى للمعرفة المسرحية.
وما لبث هذا الجهد المبذول فى الميدانين التوثيقى والنظرى أن تدعم بعمل هام قام به الدكتور ابراهيم حمادة ، كان له فضل لفت الأنظار - مجددا - الى فن خيال الظل كما تمثل فى بابات ابن دانيال .. وقد حقق الدكتور حمادة هذه البابات وقدم لها تقديما علميا رصينا ومفيدا . ومن ثم انضمت البابات الى دراسات أخرى فى حقل الفنون الشعبية ، كان على رأسها الجهود الكبيرة التى بذلها ، ولا يزال يبذلها الرائد الكبير الدكتور عبد الحميد

يونس . وكان من أثر هذه الدراسات جميعا أن جعلت تتبلور لدينا - على المدى - نظرة للمسرح العربى تعتمد التراث بداية حقيقة له، وتعود بتاريخ ظهوره سنوات كثيرة الى الوراء ، حتى تصل الى القرون الوسطى، بدلا من التاريخ الذى كان معتمدا من قبل، وهو بداية ظهور المسرح المكتوب فى أواسط القرن الماضى.

وعبر مؤلفات هامة عن المسرح العربى تقدم بها كل من الدكتور محمد يوسف نجم ، والاستاذ زكى طليمات والاستاذ توفيق الحكيم والدكتور يوسف ادريس ، الى جوار كتب لكاتب هذا المقال انتقل العمل النظرى فى ميدان المسرح من مرحلة توفير البحوث الى مرحلة توفير أدوات البحث .
وفى هذا الميدان ، كان الدكتور إبراهيم حمادة ايضا صاحب فضل. فقد أهدى المكتبة الدرامية أول أداة بحث تصل اليها وهى كتابة : معجم المصطلحات الدرامية، الذى رمى الى محاولة القضاء على فوضى استخدام ترجمات مختلفة للمصطلحات الدرامية.

وفى عام ١٩٧٨، ظهر فى بغداد معجم المسرحيات العربية والمعربة عن الفترة ما بين ١٨٤٨-١٩٧٥ من تأليف الأستاذ يوسف أسعد داغر. والمعجم يمثل جهدا شاقا قام به الاستاذ داغر وأورد فيه ثبتا بثلاثة آلاف وستمائة وإحدى عشرة مسرحية عربية أو معربة. كما يحوى قائمة بالمراجع العامة والخاصة والمؤلفات العامة فى المسرح ومسلسلات من الكتب العامة ومقتطفات من المجلات العربية المعنية بالمسرح إلى جوار مصادر ومراجع باللغات الأجنبية.

ومن المراجع العامة نعلم أن دار الكتب المصرية تحوى قائمة بالمسرحيات العربية والمعربة تحمل تاريخ ١٩٦٠ . ومنها أيضا نتبين أن ثمة جهدا سابقا على جهد الأستاذ داغر قد بذل فى العراق على يد الأستاذ صالح جواد الطعمة، بمدينة كربلاء ، الذى أخرج ببيلوجرافيا عن الأدب العربى المسرحى الحديث للأعوام ١٩٤٥ - ١٩٦٥ ، طبع بمدينة بغداد.

ومعجم الأستاذ داغر يفيد من جهود من سبقوه ويزيد عليها كثيرا (كتابه يقع فى ٧٢٣ صفحة من القطع الكبير) ، مما يجعل الكتاب أول أداة بحث واشملها فى المجال الذى حدده المؤلف لنفسه : المسرح العربى والمعرب فيما يزيد على قرن وربع القرن. وهذا جهد ينبغى تقديره تقديرا عاليا، وإن لم يمنع هذا من أن نقول : أن كتبا وبحوثا هامة فى حقل المسرح قد صدرت فى مصر منذ أواخر الستينات وحتى بداية السبعينات لم يجر لها الكاتب ذكرا . ربما لأنها لم تصل الى علمه ، «بفضل» التجزئة الثقافية التى نعانى منها جميعا أينما كان موقعنا فى الوطن العربى. وربما أيضا ، لأن الأستاذ يوسف أسعد داغر غير مختص – فيما يبدو – بالمسرح ، فإن معظم نشاطه منصرف الى وضع الفهارس وتتبع المصادر واخراج المعاجم، لا فى حقل المسرح وحسب بل فى حقل الادب والصحافة . كما ان له كتابا ضخما يقع فى خمسة آلاف صفحة وسبعة مجلدات ، تتبع فيه تاريخ الحضارات العام باشراف موريس كروزيه ونشر فى بيروت بين الاعوام ١٩٦٣ – ١٩٦٧ فجهد الأستاذ داغر ، أذن جهد موسوعى وبإزاء هذا الجهد لا يصح الوقوف طويلا أمام بعض الثغرات الموجودة فى عمله الحالى : «معجم المسرحيات» ، وإنما أسجل النقص تنبيها وحفزا للمؤلف كى يستكمل جهده الكبير فى طبعة لاحقه – هذا إذا لم يكن هذا قد تم بالفعل .

ليست هذه مجرد مقدمة للحديث عن جهد موسوعى كبير آخر ، قام به زميلنا الدكتور رمسيس عوض ، وظهر فى شكله النهائى من أسابيع قليلة ، الا وهو :

«موسوعة المسرح المصرى البيليوجرافية – ١٩٠٠ – ١٩٣٠» وإنما قصدت بالحديث السابق أن أشير إلى حقيقة هامة ، وهى أننا فى فى حقل المسرح قد أخذنا ننتقل من مرحلة الأبداع ، والبحث والتحليل، إلى مرحلة «تصنيع» أدوات البحث ، مستخدمين فى أسلوبا علميا يشبه الكومبيوتر فى النشاطات الأخرى . من أجل هذا جعلت عنوان هذا المقال : «المسرح العربى يصنع لنفسه ذاكرة» .

وفى سبيل إخراج هذه الموسوعة الفريدة دخل الدكتور رمسيس عوض

فى صراع عنيد مع فئات من الناس وهيئات ثقافية لم تكن تقدر أهمية عمله، ولم تجد ما يحفزها إلى قبوله ، لأنه – فى رأى هؤلاء الناس وتلك الهيئات – مجرد تجميع لأسماء مسرحيات وعناوين ومقالات ... الخ ولم يدر هؤلاء إن هذا التجميع هو أشبه الأشياء بجمع أدوات البناء المختلفة من طوب واسمنت وطلاء .. الخ لإقامة صرح ما . كل الفرق أن الدكتور رمسيس كان يجمع مادته المتشعبة الواسعة الطيف – مستخدمين لغة الأطباء – لإعادة بناء حقبة بأكملها . حقبة من أشد حقب تاريخنا المسرحى أزدهارا وجيشانا وإرهاصا بالإزدهار المسرحى الكبير الذى عرفته بلادنا منذ قيام ثورة يوليو حتى أواسط الستينات . أن معجم الدكتور رمسيس يغطى نشاط القائمين الكبار فى حقل المسرح، ويرصد أعمالهم ، وما أثارته من ردود أفعال ، وما تسببت فيه من معارك وما كتب النقاد والمثقفون عنها بين قبول ورفض . وهو يقدم عمله تقدمة موجزة، واصفا إياه بإنه يكاد يكون حصرا شاملا لكل ما نشر عن المسرح المصرى من مقالات وأخبار فى الصحف والدوريات الصادرة فى مصر فى العقود الثلاثة الأولى لهذا القرن. ويضيف أن موسوعته تهدف إلى توفير ثبت بما يحتاج إليه الباحث فى هذه الفترة. ويقرر أنها – الموسوعة– وليدة جهود فردية وتحمس شخصى وأن أشترك فى أعدادها لفيف من خيرة الشباب المصريين ويصرح بأن الموسوعة قد كلفته من الجهد والمال فوق ما كان يطيق ، ولولا ضرب من العناد الشاذ لكان اليأس قد صرفه عن العمل منذ وقت بعيد.

وليس لنا إلا أن نحمد فى الدكتور رمسيس عوض هذا العناد الشاذ كان اليأس قد صرفه عن العمل منذ وقت بعيد.

وليس لنا إلا أن نحمد فى الدكتور رمسيس عوض هذا العناد الشاذ الذى هو دائما من سمات الرواد والفاتحين والباحثين عن الطريق الوعر ، يفضلونه على الدروب السهلة . فبفضل هذا العناد العظيم أصبح لدينا الآن ثبت بثلاثة عشر ألف وستمائة وسبع وثمانين عنوانا لمسرحية أو مقالة أ وبحث أو خبر أو نقاش أو عراك أو معلومة عن المسرح المصرى فى تلك الحقبة الزاهرة والى جوار هذا الجهد الشاق بما فيه الكفاية ، بذل الدكتور

رمسيس عوض ومعاونوه من الشباب جهدا لا يقل عنه مشقة وهو ترتيب هذا الكم الواسع من المعلومات وتبويبها على شكل كشاف بالموضوعات وأسماء الاعلام يحيل الباحث عن مادة بعينها الى مكانها من الموسوعة .
ولعل الرد الواضح على من يعنى له أن يتساءل عن طرق الأفادة من هذا الجهد الكبير يكن فيما فعله الدكتور رمسيس عوض نفسه ، اذ لجأ الى موسوعته ليستعين بها على تأليف خمسة كتب، كان أبرزها فى نظرى كتابه : «اتجاهات سياسية فى المسرح المصرى قبل ثورة ١٩١٩» ، الذى اظهر بوضوح الدور الفاعل الذى يقوم به فن المسرح فى أضرام نار الحماس والثورة، وبعث الحياة فى الشعوب ، لدى كل لحظة نهوض.

إنى إذا أحيى جهد الدكتور رمسيس عوض ومعاونيه من الشباب ،لا يفوتنى أن أشكر الهيئة العامة للكتاب ممثلة فى رئيسها الأسبق : الدكتور محمود الشنيطى ورئيسها التالى : المرحوم صلاح عبد الصبور ، ورئيسها الحالى الدكتور عز الدين اسماعيل . ان ألتفاتهم الواعى إلى أهمية أدوات البحث فى كل حركة ثقافية جادة يستحق كل تقدير ، وان كان الثمن الذى حددته الهيئة للموسوعة : اثنان وعشرون جنيها ونصف الجنيه ، يجعلنى أترحم على الأيام التى كان الكتاب فيها يحظى برعاية الدولة أكثر حبا للقارئ وأوفر حظا من الرغبة فى معاملة الكتاب معاملة الرغيف .

بقيت كلمة أخيرة ، اتساءل فيها عن الدوريات والمحفوظات الكثيرة التى ورد ذكرها فى هذه الموسوعة. على أى حال هى الآن ؟ فى حالة جيدة تسمح باستخدامها؟ محفوظة جيدا، يجعلها قادرة على الصمود؟ سهلة التداول بدون منغصات ولا معوقات ؟ هل جرت أو ستجرى محاولة تسجيلها بطريقة الميكروفيلم، كى تبقى للأجيال القادمة. أم ان حظها فى هذا المجال هو خط أحاديث طه حسين - على سبيل المثال - فى الأذاعتين المسموعة والمرئية ؟ وكلنا يعرف أن بعض هذه الأحاديث قد محى لتسجل مكانه مواد تافهة لا تستحق نفقة إدارة الجهاز الذى سجلها ، وجهد المهندس الذى أشرف على التسجيل .

فما لم تكن المواد التى تشير إليها موسوعة الدكتور رمسيس عوض موجودة بالفعل ومتاحة وسهلة الأستعمال فان العناء الشديد الذى بذل فى وضعها يكون قد ضاع بددا. لهذا أدعوا المسئولين الى أن يحرصوا - ما وسعهم الجهد والمال - على سلامة هذه المحفوظات وغيرها ، والا تآكلت مثلما تتآكل وتتبدد أفلام نجيب الريحانى مثلا، وهى المصدر الوحيد المتوفر لدينا عن شخصيته كممثل كوميدى ، وعن طريقة ادائه ، وعن شخصيات وأداء باقى زملائه خاصة أولئك الذين لم يكن له حظ اللحاق بعصر التسجيل السهل ، بالصوت والصورة.

مرة أخرى أحيى الدكتور رمسيس عوض وزملاءه الشباب وهيئة الكتاب وأقول : لمثل هذا فليعمل العاملون.

٣- فى النقد الأدبى
شئ ما .. يراد
بمسرح القطاع العام

لأن شيئا ما يراد بمسرح القطاع العام ، تعقد الآن كل ألوان الاجتماعات : العلنية والسرية الرئيسية والجانبية ، الموسعة والمحدودة. وهى إجتماعات تتفق جميعا فى الهدف ، وأن تنوعت المسميات والاساليب. أما الهدف فهو – صراحة – سحب البساط من تحت القطاع العام .

– ولماذا ينبغى سحب هذا البساط، رغم حالته المتهرئة الحالية ؟

– الأسباب كثيرة : لأنه قطاع غير منتج . حافل بالعمالة الزائدة . يأكل المال العام ولا يحقق ربحا . بل ولا حتى يرد ذلك المال العام. ثم أن نجومه يهجرونه ويلتحقون بقوافل الفيديو فى عجمان وتونس .

طيب وما العمل ؟

– نلغى فرقه المختلفة ، ونحولها الى مبادرات فردية ، لا بأس من أن تعينها الدولة ، ولكن – أبدا وأطلاقا – لا تتكفل بمصاريفها كافة .

– او نلغيها كلها الا واحدة، هذ فرقة المسرح القومى ، على أن يكون هذا المسرح واجهة لنشاط الدولة ، يقدم روائع الأعمال ، ويخبط على صدره فى افتخار ويعوى فى المناسبات : عا... كما كان يفعل طيب الذكر السيد طرزان، ملك الغاب.

– عال ، عال : وماذا نفعل بالأطقم الفنية الكثيرة التى تكونت فى حضن القطاع العام وكان المفروض أن تقدم عطاء وفيرا لجماهير المسرح ، ولمتفرجى ومستمعى فنون الأداء عبر التليفزيون والاذاعة ؟

– هولاء أمرهم ميسور : نحول بعضهم الى الثقافة الجماهيرية والبعض الآخر الى المسرح المدرسى ونغرى البعض الثالث بترك الخدمة بطريقة أو بأخرى. فإذا تحقق لنا هذا كله ، انفسح المجال امام المبادرات الحرة ، والمنافسات الشريفة ، ووفرت الدولة مالها العام ، ووجد الموهوبين فرص العمل ، بينما لقى غير الموهوبين ما يستحقون من اهمال.

وكما يرى القارئ ذا كله كلام جميل، و«مقنع» ، ولكن : على السطح فقط. فتعالوا بنا نترك السطح ونتعمق الأمور بعض الشئ .

ماذا يمكن أن ينتج عن حل فرق القطاع العام ، وتحويلها الى فرق مبادرات فردية؟

إن المصطلح الأخير : «مبادرات فردية» هو تعبير تنكرى جديد، الهدف منه اخفاء الحقيقة. وحقيقة معناه هو تحويل فرق الدولة الى فرق خاصة ، والارتداد بالنشاط القومى فى المسرح من الاشراف العام الى مسرح المدير ، او مسرح النجم الأول، المتحكم وحده فى المادة المسرحية وفى حياة الفنانين والفنيين . ومن أراد أن يعرف ماذا يعنى هذا بالضبط فليرجع الى مذكرات الفنان فتوح نشاطى : «خمسون عاما فى خدمة المسرح» ليتبين كيف كان مديرو الفرق الخاصة ونجومها يعاملون الفنانين والفنيين فى فرقهم : الطرد لاهون سبب – تسريح الفرق فى الصيف. الامتناع عن دفع الاجور، وأستخدام أموال الفرقة فى نزهات اوربية يستمتع بها صاحب الفرقة وولى أمرها ومديرها الاوحد ونجمها الفرد.

قد يقال أن هذا زمن مضى. وان فرق المبادرات الخاصة يمكن أن تصبح جمعيات تعاونية ، تبعثها الدولة ، ويتماسك افرادها ، ويتضامنون لتحقيق المستوى الفنى اللائق ، بل ربما يتمكنون من قيق عائد مادى معقول بفضل شعورهم بأن البيت بيتهم هم ، وان كل قرش يربحونه أو يوفرونه سوف يعود اليهم هم ، وليس إلى خزينة الدولة .

وهذا ايضا كلام جميل. ولكنه – مع ذلك – مضلل . فليست الساحة المسرحية حرة، ولا هى خالية من الأعداء . بل إن هؤلاء ليقبعون فى الظلام تارة ، وفى النور تارة اخرى منتهزين الفرصة للانقضاض. وهم لا يريدون لحم مسرح الدولة وحده ، بل وعظامه أيضا. بل يريدون عظامه أولا، ان عنينا بالعظام خشبات المسرح التى تشغلها فى الوقت الحالى فرق القطاع العام.

إن هذه الخشبات أصبحت صيدا ثمينا يطارده الشطار . وزبانية القطاع الخاص يعرضون شراءها بجزء من الملايين التى يملكونها ، لأنهم يعلمون أنهم قادرون تماما على أن يستعيدوا مع ملايينهم المنفقة ملايين أكثر . ذلك أن نشاط المسرح قد أصبح أكثر تجارية من أى وقت مضى، بفضل عروضه السياحية التى تخدم الوافدين نظير الثمن العالى للتذكرة ، وبفضل القدرة على تحويل عروض الفرفشة إلى تسجيلات فيديو تباع بالألوف من العملات الصعبة ، لسوق رائجة، مفتوحة الفم ، لا تشبع أبدا.

وإذن ، فماذا يحدث لفرق القطاع العام، إن هى وافقت أن تتحول إلى فرق مبادرات خاصة؟ الذى سوف يحدث سيكون – بما يقرب كثيرا من التأكيد – إن ذئاب القطاع الخاص سوف تخرج عليها دفعة واحدة وتلتهمها، تماما كما يحدث فى قصص الأطفال حين يخرج هؤلاء إلى العراء، رغم تحذيرات الأم ، فتعوى الذئاب ويسيل لعابها . مع فارق هام مع ذلك، وهو إن أطفال القصص يجدون من ينقذهم فى آخر لحظة ، أما فرق المبادرات الخاصة ، فسوف تلتهم تماما، لانها خرجت الى الواقع ، وليس إلى فنتازيا قصص الأطفال.

ولكن ، لنفرض – مجرد فرض – أن هذه الفرق قد خرجت إلى العراء فى وقت كانت الذئاب نائمة، أو – بقدرة قادر – كانت مليئة المعدة إلى حد التخمة، فماذا تستطيع هذه الفرق أن تفعل ؟ نقول : سوف تقدم الفن الجيد . الذى يستهدف مصالح الشعب الثقافية والروحية والمادية ، وستقرر أن تمتنع عن الاسفاف والعرى، وتحرص على أن تعرض مسرحيات نظيفة وممتعة .

أى فرص أمام هذه العروض كى تروج، وترد لأصحابهاعائدا ، فى الجو الموبوء الحالى، الذى يعيشه المسرح فى مصر ؟ لا مفر من الاعتراف بإن الفرص قليلة، وإن سنوات ليست قليلة يجب أن تمر قبل أن يستعيد الذوق المسرحى العام صحته . ولن يستعيدها إلا إذا أتصل عرض المسرحيات النظيفة والممتعة فى آن واحد، مرات كثيرة وسنوات عدة .

وإذن ، فاما الخاصة خطر الافلاس، أو تلقى شرا أكثر من هذا خطورة، وهو ان تنزلق الى منافسة القطاع الخاص فكرا وممارسة . وهذا ما حاولته بعض فرق مسرح القطاع العام فى السنوات التى تلت الهزيمة فكانت النتيجة وبالا اى بال.

وننتقل إلى أقتراح حل الفرق جميعا والابقاء على واجهة للمسرح تسمى القومى ، تعرض الروائع .. الخ. هذا ايضا حق يراد به باطل، وعودة بالمسرح القومى إلى أيامه التعسة التى سبقت ثورة ١٩٥٢ المجيدة ، حينما كانت تقدم الروائع بالفعل لجمهور وهمى لا يأتى أبداً ، رغم مغريات الدعوات والمقاعد المجانية . أن المسرح القومى – فى هذا الحال – سيتحول – لا مفر – ليس الى واجهة ، ولكن الى شاهد يقام على قبر المسرح الجاد.

واذن ، فما العمل ؟

لنتذكر قول ذلك الرجل الاديب ، معلم المسرح الكبير وأستاذ فن الفرجة فيه ، وليم شكسبير: «المسرحية هى الأصل» ... فلنوفر المسرحية الجيدة المسرحية التى تجمع بين الفكر والفرجة ، ولنعتمد على الموهوبين من شباب الممثلين ، ولنقدم أعمالنا المسرحية فى إطار مسرح «فقير» – فقير المظهر وحسب، وإن كان غنيا بمحتواه ، وروح المغامرة والحماس الدافق والعطاء المخلص الذى يميز دائما اعمال الشباب الموهوبين ولنكف على الاعتماد على النجوم كشرط وضمان لجودة العرض ، فان هؤلاء النجوم لم يولدوا نجوما ، وتربة مصر الخصبة قد ولدت وهى تلد الآن ، وسوف تلد فى المستقبل اعدادا كافية من الموهوبين يمكن ان يكونوا نجوما فى اى وقت.

ولنوسع من مفهوم الرقابة على الأعمال الفنية ، بحيث تصبح وطنية ، ذكية ديمقراطية ، تحمى الرأى والرأى الآخر ، وتصدر فى قراراتها عن مفهومَ قومى للعمل الفنى ولا تقتصر على المفهوم الامنى وحسب وقبل هذا كله، لنكف جميعا عن محاولة الغاء مسرح الدولة ، فمسرح الدولة ولد ليبقى. وسوف يبقى مهما بذل من جهد لاخماد صوته او إضعافه. لقد انبثق هذا المسرح الى الوجود تعبيرا عن حاجة قومية . إنبثق – لعلم أعداء ثورة ٢٣ يوليو المجيدة – قبل قيام هذه الثورة بسنوات طويلة – حين انشئت الفرقة القومية فى ثلاثينات القرن تحت إشراف لجنة من كبار مثقفى البلاد. إنبثق كما إنبثقت الجامعة المصرية الاهلية ، وكما ارتفع – عاليا – شعار : «التعليم ضرورى كالماء والهواء» ، وكما ولد شعار : «الرغيف فى كفة والثقافة فى الكفة الأخرى» فى السنوات الخصبة للثورة . وكان فى هذا كله التعبير العميق عن وجدان الشعب وروحه ورغبته الأصيلة فى التقدم .. ولم تفلح الجهود المتعاقبة فى حرمان الشعب من جامعاته ومسارحه . بل أن العكس تماما هو الذى حدث . فقد تمخضت الجامعة الاهلية عن جامعة انشأتها الحكومة الوطنية ، ثم ما لبثت الجامعة أن ولدت جامعات وجامعات .

ونتج عن فكرة الفرقة القومية مبدأ احتضان الدولة احتضانا كاملا للمسرح، تحت اشراف جهاز خطير هو وزارة الثقافة . وهنا ايضا لم تستطع مكائد أعداء الثقافة ان تلغى جهد الدولة فى المسرح ، أو تصرف الناس عن المطالبة الملحة ببقائه واستمراره ودعمه. كذلك ذهبت ادراج الرياح كل محاولة لالغاء وزارة الثقافة ذاتها .

والدرس المستفاد من هذا كله ان الناس يعرفون ما ينفعهم فيتمسكون به، وما يضرهم فينبذونه . وهم فى حقل المسرح قد رأوا بأعينهم ولمسوا بأرواحهم وعقولهم ، وبجيوبهم ايضا، اى المسارح تهدف الى تثقيفهم وإمتاعهم ، وايها تتوجه مباشرة الى جيبوهم.

وخبروا فى السنوات العصيبة ، أيام العدوان الثلاثى ١٩٥٦ ، والعدوان الصهيونى ١٩٦٧، أى المسارح واصلت العمل للحفاظ على روح الشعب ومعنوياته . وأيها أغلق أبوابه دون اعتذار، وبلا خجل . أما صورة الجهد

القومى فى المسرح فقد ازدادت تألقا أيام عبور ١٩٧٣ العظيم .

إن مسار الدولة هى مؤسسات قومية لا يمكن الاستغناء عنها إلا إذا جاز الاستغناء عن السكك الحديدية والمطارات ، والموانئ، والمستشفيات والمدارس والجامعات وكل مؤسسة أو منشأة قامت لسد حاجات الشعب اليومية والدائمة .

ويوم نسلم بهذه الحقيقة تسليما مطلقا لا عدول عنه فستخرج الى الوجود الف وسيلة ووسيلة للجمع بين الحفاظ على روح الشعب والحفاظ على المال العام ومن يدرى فلعلنا نوفق ايضا فى أن نجعل مسرح الدولة يغل ايرادا ما لخزانة الدولة .

٤- بعد الانحسار المسرحى :
التقوقع يهدد الجذور ... !

كأنما كان ينقص المسرح اخطارا غير الأخطار الفادحة التى تأخذ الآن بخناقه ، كأنما كان محتاجا الى هم جديد يصنعه نفر من أبناء الحرفة المسرحية يرددون فى إصرار : «المسرح للمسرحيين» .

قول يبدو وكأنه حق وصدق ، فأى بأس فى أن يعلن المشتغلون بالحرفة المسرحية أنهم – وحدهم – أهل لأن يتصدوا لها ؟

لا بأس على الإطلاق ، إذ صح أن المسرح مهنة وحرفة لا غير ، ولكن : هل هذا صحيح ؟ هل المسرح هو نقابة المهن التمثيلية وحسب؟ هنا يبدو الخطر الكبير الذى يوقد هذا النفر من أهل المسرح تارة ، وفى وهمهم انهم يؤدون خدمة ترمى الى استبعاد «الدخلاء»!

يرفع هذا الشعار فى الوقت الراهن : المخرج التونسى ، المنصف سويسى ، يرفعه فى الحاح وعدم تبصر، ويطبقه على التجمعات المسرحية التى يدعو إليها فى قرطاج ، وقد جد شعاره هذا صدى فى تجمعات أخرى فى بغداد وعمان ودمشق .

فهذه التجمعات تكرس فكرة أن المسرح هو مخرج وممثل ، وربما – فى بعض الأحيان – مؤلف أيضا ! ولكنه ابدا – ليس الناقد المسرحى، وهو بالقطع – ليس ذلك الكائن الغريب الذى يبدو ان السويسى وأمثاله ، لا يرون له وجودا ، ولا رسالة ولا فائدة فى حقل المسرح وهو : المفكر المسرحى : المنظر المسرحى : المؤرخ المسرحى وكل ما يقلب الرأى فى النشاط المسرحى دون أن يتشرف بالانتساب الى نقابة المهن المسرحية !

ومن الانصاف للسويسى أن نقول انه لم يبتكر هذا الشعار وانما وجده جاهزا فى مخازن الحركة المسرحية فالتقطه . هو شعار يرتفع بين الحين

والحين ، فى حالتى نهوض المسرح وانحطاطه معا .

فى الستينيات ، كان المخرج المصرى عبد الرحيم الزرقانى يردد الشعار ذاته، بحسن نية ، ورغبة طيبة فى انقاذ المسرح من «الطفيليين» الذين تقدم ذكرهم ، وكان يردده ايضا نعمان عاشور الذى كان يضيق كثيرا بالنقاد المسرحيين ، ويزداد ضيقه فى حين يتصدى للحديث عن أهل الفكر، والنظرية فى المسرح فقد كان – رحمه الله – لا يرى فى المسرح الا المؤلف المسرحى.

غير أن النهضة المسرحية العارمة التى كان يتدفق نورها فى الستينيات ما لبثت أن طغت على الأصوات التى كانت تسعى الى إصابة النهضة المسرحية بقصر النظر . قام كتاب مسرحيون مفكرون مثل الفريد فرج ويوسف ادريس ومحمود دياب فى مصر، ويوسف العانى فى العراق ، وسعد اله ونوس فى سوريا وعز الدين المدنى فى تونس ، والطيب صديقى فى المغرب، قاموا يبذلون للمسرح فنهم وفكرهم معا .

ودخل حقل المسرح نقاد على قدر كبير من الثقافة والمعرفة والإحاطة بشئون المسرح فى أبعاده التاريخية والسياسية بشئون المسرح فى أبعاده التاريخية والسياسية والاجتماعية والفنية، من أمثال : محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم فى مصر . وسليمان قطاية وعادل ابو شنب فى سوريا .

ثم خطت النهضة المسرحية خطوة ثورية أخرى حين تغير مفهوم الاشراف على الحركة المسرحية من مجرد «إدارة» هذه الحركة الى «قيادتها» قيادة واعية على أيدى اناس جمعوا الخبرة الثقافية والفنية إلى جوار البصيرة الادارية ، حدث هذا فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية التى كان لى شرف قيادتها مع مجموعة من خيرة العقول منذ أواخر الخمسينات الى أوائل الستينات .

إن ذاك أخذ يقر فى وعى المشاركين الحركة المسرحية من فنانين وفنيين

وكتاب ونقاد وجمهور ان المسرح اكبر بكثير من اى من هذه الطوائف وأنه مؤسسة عظمى لا يستطيع أحد منهم أن ينفرد بقيادتها أو توجيهها دون أن تضار الحركة المسرحية ككل.

ولننظر الى تاريخ المسرح فى مصر – التاريخ القريب – قاد خليل مطران الفرقة القومية للمسرح فى أواسط الثلاثينيات . وتصدى يوسف وهبى لإدارة الفرقة المسرحية الحديثة فى أوائل الخمسينات . الأول شاعر متفتح ، له توجهات مسرحية ، والثانى حرفى عن أهل المهنة – حرفى صرف . فماذا كانت النتيجة ؟ قدمت الفرقة القومية فى عهد خليل مطران بعضا من روائع الأدب المسرحى العالمى ورسخت أسسا وركائز للتعامل مع الفن والفنانين المسرحيين، ومثلت بداية طيبة لجهود الدولة فى دعم المسرح الجاد ، بينما اتسمت ادارة يوسف وهبى للفرق المسرحية التى عهد إليه بها بالعيوب المعروفة لنظام الممثل المدير : تفضيل نظرته الشخصية للمسرح على غيرها من النظرات مضافا الى هذا ما عهد عن يوسف وهبى من فرض مسرحياته على زملائه وعلى الجمهور ، مهما كانت النتائج .

ولنلق نظرة على ما حدث فى المجال ذاته فى أماكن أخرى من العالم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، قاد الكاتب هنريك ابسن مسرح بلاده من وضع الفن المغمور ، إلى وضع الفن المسرحى القائد ، وأرتفع بهذا الفن حتى أصبح رأس الحركة المسرحية المعاصرة فى العالم كله، ولم يكن إبسن مخرجا ولا ممثلا بل ولا حتى مجرد كاتب مسرحى ، بل كان فى المحل الأول والأخير مفكرا فى حقل المسرح .

وحين انتقل فكر ابسن الى الجزر البريطانية ذات التاريخ المسرحى الطويل ، كان الخواء المسرحى ينخر خشباتها والسبات الفنى العميق يشل حركة فنانيها ، فما لبث برناردشو أن نفخ فى البوق ، مستخدما فن إبسن وفنه هو لبعث المسرح البريطانى من الرقاد ، ومرة أخرى، لم يكن برناردشو كاتبا مسرحيا وحسب، ولا اشتراكيا فقط ، ولا مجرد، ناقد مسرحى وموسيقى ، بل كان مفكرا قبل وبعد هذه الصفات جميعا.

وبين أهل المسرح المعاصر الآن ، فنانون مفكرون مرموقون : بيتربروك ، المخرج المفكر ، وصاحب الحركات التأصيلية ، والنظرة الشاملة لفنون العالم المسرحية وليس المسرح الغربى وحسب. وايريك بنقلى المخرج الناقد المفكر صاحب النظريات المسرحية الجريئة الذى ساند المسرح الحى بالخبرة والمعرفة معا .

وبريتولت بريشت الكاتب المسرحى التجريبى المفكر ، الذى تولى الاخراج والتمثيل والتنظير للمسرح ودون أن يرفع شعار المسرح للمسرحيين ودون أن يهتف بسقوط كل من ليس مخرجا أو ممثلا .

والغريب أنه ابان ازدهار المسرح العربى ، لم يجد فنانو المسرح الاصلاء غرابة ولا غضاضة فى أن يفيدوا من بحوث مفكرى المسرح.

الطيب الصديقى يعترف – بلا حرج – انه أفاد من الفصل الذى جاء فى كتابى: «فنون الكوميديا» عن الامكانات الدرامية للمقامات ، فكتب – بوحى منه – عرضه المسرحى اللامع: «مقامات بديع الزمان الهمزانى» – اعترف الصديقى بهذا كتابة ، حين اهدانى النص المطبوع لعمله المسرحى الشائق الآخر ، «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» .
أما فى حال الإنحسار الحالى للمسرح ، فإن الحرفيين يتكتلون – ليس لدفع الخطر عن المسرح ، بالتوسع فى تلمس المشاركة من كل من يحمل فكرا وفنا وخبرة وعقلا بصيرا ، بل يتقوقعون داخل نقابة مسرحية تحمل شعار: المسرح للمسرحيين ...!

ولو كان بين هؤلاء الواعين القصيرى النظر من يحمل الى جوار فنه فكرا ونظرا واسعين الى الحياة ، لو كان بينهم بيسكاتور اخر ، او مييرهولد أو لوركا أو مارون النقاش أو القبانى أو زكى طليمات لقلنا لا بأس ! فنانون ذوو فكروصنعة يريدون تقصيرخطوطهم ، مطمئنين الى أن النظرة عريضة والأبعاد كلها موجودة .

ولكنهم – مع الأسف – ليسوا أحدا من هؤلاء الفنانين المفكرين المرموقين ، بل همهم الأول، انشاء شركة مسرحية محدودة الأسهم، يتبادلون فيها منافع لهم ، ويطل الواحد منهم فى مرايا البهو منها وصور القاعات والكواليس والخشبة فلا يرى الا نفسه ونفسه فقط – تملأ البؤرة وتنعكس ظلالها على باقى المساحة حتى تشغلها ، وتؤطرها معا.

ألم يأت هؤلاء نبأ باحثين عظام فى المسرح ، قدموا له أجل الخدمات عبر كتبهم العميقة العديدة ؟ ألا يعرفون الباحث المسرحى الراسخ كالطود : الأرديس نيكول صاحب الكتب الكثيرة عن المسرح نظرية وممارسة ، وعلى رأسها جميعا موسوعته الضخمة ، «المسرح العالمى»؟ ألم يسمعوا عن مؤلفى سلسلة الكتب المسرحية العظيمة التى ترجمها فى اناة وأفكار ذات المرحوم درينى خشبة وأهمها : كتاب شيلدون تشينى : «المسرح : ثلاثة آلاف عام من الدراما والتمثيل وصنعه المسرح»؟

ماذا كان يقدم هؤلاء الباحثون الكبار سوى الخدمة العميقة للمسرح فنا وممارسة ؟وماذا فعل درينى خشبة بحياته إذ كان يترجم امهات الكتب فى المسرح؟ هل كان يلهو أو يبدد أيام عمره أو يتطفل على المسرح والمسرحيين

آن الآوان كى أقول ان حركة الازدهار فى المسرح ما كانت لتبلغ ما بلغت من شأن لو أن المفكرين على تنوعهم لم يرفدوها بالفكر والفكرة والتوجيه . قبلهم كانت المسرحيات تختار فى الجلسات الخاصة ، فاصبح الأختيار مبنيا على الرأى الجماعى المدروس فى لجان القراءة.

وكان رجال المسرح يفدون الينا من بعثاتهم – فى الغرب أساسا – وعلى رءوس الكثيرين منهم قبعات غير منظورة . تعلموا فى مسارح الغرب الكثير وعادوا وهم لا يعرفون تراث امتهم العربية فى المسرح ، فإن عرفوه نظروا اليه فى استعلاء وتجاهل.

فلما جرفتهم إليها مياه المسرح الواقفه، صحح بعضهم هذه النظرة الخاطئة ، وأخذوا يتعلمون ثم يفيدون من تراثنا فى خلق حركة مسرحية صاحية.

فيجب على فنانى المسرح أن يتعلموا شيئا من التواضع . فليس معنى أن أضواء الخشبة وعدسات التليفزيون تضعهم فى أعين الناس وفى قلوبهم ، انهم وحدهم أصحاب الفضل فى النجاح سواء على الصعيد العام، أو حتى فى مجال نجاحهم الشخصى.

عليهم أن يذكروا ونذكر معهم دأب رجال يخدمون المسرح بالدراسة المتأنية والمتابعة الصبور من أمثال : ابراهيم حمادة ، وفؤاد دوارة ، ورمسيس عوض، وغيرهم ، أخرج ابراهيم حمادة كتابه الهام : «خيال الظل» وتمثيليات «ابن دانيال» واتبعه بقاموس من المصطلحات الدرامية وعدد كبير من المقالات : والبحوث حول المسرح فى وطننا العربى وفى العالم ، وقدم فؤاد دواره بحوثا كثيرة فى المسرح ، أهمها كتبه عن مسرح توفيق الحكيم ، اضافة الى متابعته الدائبة الواعية لحركة المسرح فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى .

أما الدكتور رمسيس عوض فقد قدم عمله الفدائى الكبير : «موسوعة المسرح» المصرى البلوجرافية : ١٩٠٠ – ١٩٣٠» وقدم معها زادا ثمينا لكل من يتصدى للبحث والتفسير والتنوير فى حقل المسرح ، اذ اثبت فيها اسماء المسرحيات التى كتبت أو قدمت فى مصر طيلة الأعوام الثلاثين التى تعرض لها الموسوعة . إنه جهد كبير ، وعائد مادى قليل مادى قليل ، أقل منه هو ان الاحتفاء بالعمل على المستوى النقدى والبحثى معا» !

إن حركة الجزر التى يعانى منها مسرحنا العربى الآن قد أخذت تصيب فنانى المسرح على إختلافهم بما يشبه العشى . وقد أدى التقوقع الذى يدعو إليه أصحاب صيحة : «المسرح للمسرحيين» الى أن ينزلق الى نفس المهوى كتاب مسرحيون كبار نقدر أعلى تقدير جهدهم فى تأصيل الفكر فى العمل المسرحى.

فهذا هو الكاتب المسرحى الواسع التجربة ، العميق النظرة ، الذى جمع بين كتاب المسرحيات وكتب الفكر المسرحى – هذا «الفريد فرج» مؤلف الكتاب الصغير اللماح: «دليل المتفرج الذكى» يردد فى إيمان أن أزمة المسرح الآن تكمن فى سوء التنظيم الإدارى وأن التنظيم الجيد كفيل بانتشال المسرح من وهدته. وأنه على عاتق الفنان الفرد – وفى إمكانه – أن يقوم بدور فعال فى هذا المجال.

يقول الفريد هذا، متجاهلا الدور القمعى الذى تمارسه الأنظمة العربية ضد فنانى المسرح بالذات ، والتيارات السامة التى تسربها أجهزة الاعلام – التليفزيون خاصة – ضد المسرح الجاد ، والتحيز الواضح الذى تبديه للمسرح الفارغ العقل الذى يدغدغ البطون ويطمس العقول.

وفى مجالسه الخاصة وفى بعض الندوات يقول الفريد فرج أننا – أى رجال المسرح على تنوع وظائفهم – قد كنا فى الستينيات متزمتين ، مشيرا بهذا – ربما – إلى الموقف الذى وقفناه ضد الضحك الفارغ العقل الذى كانت فرق المسرح التجارى وبعض فرق التليفزيون تقدمه إلى الناس وتدعو إليه وتكرسه من كل سبيل ..

وقد اعترفت من قبل فى بعض كتاباتى أن حرصنا الشديد على تأصيل الكوميديا المفكرة الناقدة، قد جعلنا لا نلتفت الالتفات اللازم إلى أهمية استخدام اساليب الكوميديا الشعبية ودقائق الصنعة فيها للوصول بالفكر المسرحى إلى أعداد أكبر من الناس .

وقد دعانى هذا إلى إعمال النظر فى الكوميديا الشعبية ، ومسرح الشعب ككل، ومن ثم جاءت كتبى الثلاثة فى هذا المجال : «الكوميديا المرتجلة» ، و«فنون الكوميديا» ، و«مسرح الدم والدموع».

غير أن هذا الاعتراف ليس معناه أن ما يقدمه المسرح التجارى بأسلوب الكوميديا الشعبية هو فن يستأهل الحفاوة الشديدة أو أنه فن باق، فقد أثبتت

الخمس عشرة سنة الماضية أو نحوها أن فنانى الكوميديا الذين استندوا إلى الضحك الفارغ وحده ما لبث ان ابتلعهم النسيان، ولم ينج منهم إلا من تخطى مرحلة افتعال الضحك إلى استخدام الضحك فى إيصال فكرة أو موقف إنسانى معا ، يشهد على هذا مسرحيات مثل : «شاهد ما شافش حاجة» . التى تمثل خير تمثيل ما كان لسياسة التمسك بالكوميديا الإنسانية من أثر على مسرح القطاع الخاص ، الذى غير جلده أكثر من مرة ليتفادى الانهيار التام فى مجال مسرحيات إصدار الأصوات الضاحكة على الخشبة لابتزاز صدى ضاحك لها من القائمة .

ثم يقول الفريد فرج قولا آخر يستدعى التوقف. يقول إن مسرحا مضيئا خير من آخر مظلم. وأنه فى أوقات الأزمات ينبغى ألا نتردد فى التعامل مع فرق القطاع الخاص لضمان أن تستمر عجلة المسرح فى الدوران.

وهو قول ينبغى أن نأخذه باحتراس شديد . فمن الحق أن المسرح المضئ خير من المسرح المظلم – شريطة أن يكون هذا الموقف مجرد مرحلة مؤقتة ننتقل بعدها من إضاءة الخشبة لمجرد الحركة الى إضاءة الخشبة كى تضئ روح الإنسان وعقله معا ، فليست الحركة فى المسرح هدفا فى حد ذاته ولا ينبغى أن تكون .

كان الحوار يدور بينى وبين الفريد ، فجاء فيه ما تقدم من آراء . إذ ذاك قلت له اننى أؤمن بأنه ليس فى المسرح شئ مقدس سوى الفن المسرحى، وإنه سيان عندى أن يوجد هذا الفن تحت راية مسرح الدولة أو فى القطاع الخاص، شريطة أن يكون موجودا بالفعل فى المسرح التجارى وليس سرابا يجرى وراءه الكاتب الجاد، بعد أن أعيته الوسائل كى يقدم فنه من خلال منصات القطاع العام .

٥- عادل إمام والكوميديا السياسية الواسعة الانتشار

أكثر مايغيظني عندما يجيء ذكر عادل أمام أن يتحدث عنه النقاد الكتاب علي أنه ظاهره "" ـ فلتة لا تتكرر ، موهبة منحها الله له وجمهور المعجبين ، لا تتحمل التحليل ولا التفسير ، " محبوبية " ، (استخدام هذه الكلمة التراثية لترجمة كلمة " كاريزما " الغربية) لا يد له فيها ولا جهد .

شيء من الحقيقة في هذا كله، ولكنها نصف الحقيقة ، فوراء هذه العطايا الثمينة التى أتيحت للفنان " عادل أمام " حقيقة أعمق وأشد أثر : هناك الجهد المتصل الذي أوصله من نقطة البداية عند السفح إلي القمة التى يشغلها الآن في أرض الكوميديا . وهناك الموقف الثابت من فنه : احترام هذا الفن والسعي إلى تطويره " ووضعه في خدمة الصالح العام . وهناك الموقفان السياسي والاجتماعي اللذان يقفهما عادل أمام من قضايا بلاده وقضايا العصر عامة . وهناك الشجاعة في هذا الموقف ، شجاعة لا تتزعزع ، وان اتخذت طرقا متعرجة أحيانا ومستقيمة أحيانا آخرى .

وهناك قبل هذا وخلاله وبعده ، فهم عادل أمام للكوميديا ، فهو يري فيها فنا شعبيا ينبغي أن يخاطب الشعب كله ، بجميع طوائفه وطبقاته ، ومن ثم سلك عادل إمام نهج الكوميديين الكبار من أمثال شارلي شابلن ـ الذي ترك أثرا واضحا في كوميديا عادل إمام ، وهذا النهج يستخدم كل عناصر الكوميديا الشعبية ، من إضحاك بالهزل ، الناعم والخشن معا ومن الحركات البدائية العتيقة حينا والرشيقة حينا آخر ، ومن عنصر آخر يعرف في الإنجليزية بال HORSE-PLAY وفيه يتخذ الفنان خشبه المسرح كله ـ طولا

وعرضا ـ معرضا لنشاطه يداعب هذه ويقرص تلك ويلكز هذا ، ويوقع ذاك علي الأرض ، فيصبح المنظر كله أشبه ما يكون بفن السيرك .

والهدف من كل هذا الحراك ، ومن الأساليب المنوعة للإضحاك أن يربط الفنان الناس به وبفنه ، وبالرسالة التي يسعى إلي إيصالها للناس عبر عرضة المسرحي.

وبالفعل يرتبط جمهور واسع متنوع المشارب والثقافات والأوطان والملابس بفن عادل إمام .

في الليلة التى ذهبت أشاهد فيها عمله الأخاذ الأخير :" الزعيم " ، كان هناك جمهور متعدد التوجهات : عرب مصريون ونساء ورجال وأطفال . معجبات ومنقبات ولابسات للملابس العصرية ، مثقفون كبار ، ومتوسطو الثقافة، أناس قدموا للفرجة ، وآخرون جاءوا للفن ، وقسم ثالث طلبوا الفكر والفرجة معا ، وقد وجد الجميع في العرض ما طلبوا ـ وربما أكثر مما طلبوا

موضوع " الزعيم " هو موضوع الساعة ، في الماضي والحاضر : الديكتاتورية في دول العالم كله ، وفي دول العالم الثالث علي وجه الخصوص ، في الفصل الأول الزعيم هو رقم (١) وعلي يساره ملايين الأصفار ، هم جموع شعبه بمن فيهم وزراؤه وحاشيته وغوانية وزبانيته من رجال الملاحقة من كل صنف ، يتصرف الزعيم فيهم كلهم كأنهم متاعة الخاص ،الوزراء صف واحد ملتصق أفراده بعضهم ببعض كالدمي في عرض عرائسي ، إذا تكلم الزعيم

قالوا : أمين ، وإذا انتهرهم سبحوا بحمده ، وإذا قال شيئا ثم نقضه وافقوه علي الحالتين .

والزعيم يري أن شغله الأساسي هو البحث عن الملذات ، وهو يجدها بوفرة ، ويقدمها لمستمعيه علي أنها بعض من جهوده لتوثيق العلاقات بين الشعوب، غانيات أوروبا وفاتنات أفريقيا ، فهذه هي سياسة الأفرو ـ أوروبية .

والحاشية المحيطة بالزعيم تظهر الولاء له ، ويبطن بعضها الجري وراء المصالح الشخصية . ثمة معاهدة يجري الاستعداد لها لدفن نفايات مشعة في بعض أرض البلاد ، لقاء ملايين الدولارات سوف يتقاسمها الزعيم مع رجال السلطة المحيطة به . الجو كله فاسد والشعب مطحون وعاجز ومغيب العقل .

وفجأة يطرأ جديد يغير مجرى الأمور تغييرا مثيراً ، يموت الزعيم علي فراش الملذات ، ويتعرض أمن البلاد لخطر شديد ، وهنا تقفز الكوميديا إلى الصدارة فالفقير المعدم : زينهم " ابن الأحياء الشعبية يشبه الزعيم الراحل شبه تطابق ، ومن ثم تطبق عليه أجهزة الدولة وتحقق معه لأنه عمل ممثلا هامشيا في فيلم أمريكي وقام فيه بدور لص ، فكأنه قال : أن الزعيم لص ! غير أن الاتهام ما يلبث أن يسقط ، حين يقرر نائب الرئيس استخدام زينهم في دور الزعيم حتى يخرج النظام من الورطة ، وبالفعل يدخل زينهم القصر الجمهوري من أوسع الأبواب ، وتقوم المواقف الكوميدية التى تنبني علي التناقض بين أحلام الرجل الفقير المتواضعة ، والإمكانيات الواسعة التى تخلصت إليه في تطور يشبه فانتازنا الأحلام .

هذا هو الخط الرئيسي في هذه المسرحية الجريئة الفاتنة ، أنها لا تتمسح بموضوعها الخطير ، فتدغدغة وتربت علي أعصابه ثم تطلقه ، كما تفعل بعض المسرحيات التي تتعرض للسياسة ، فلا يعدو تعرضها الإشارة العابرة ، المقصود بها النكتة ، والتنفيس ، أن مسرحية " الزعيم " تمسك ثور الديكتاتورية والطغيان من قرنية ولا تطلق هذا الثور أبدا حتى تجهز عليه ، والاستعارة مأخوذة عمداً من صراع الثيران ، عادل إمام ومن ورائه المؤلف فاروق صبري يخايلان ثور الديكتاتورية بالنكته والنقرزة ، والمكر والسلاح أحياناء حتى يدوخ الثور ويقع في قبضة الناس . يرونه علي حقيقته ، ثور همجي لا ينفع فيه إلا أعمال السيوف.

هذه هي أول مسرحة سياسية من الألف إلي الياء يقدمها فن عادل إمام الممتاز ، في " شاهد ماشفش حاجة " كان هناك تعرض ذكي وتوتر وبالغ الفكاهة لموضوع الفرد العزل المطحون بين أجهزة الدولة المختلفة ، ولا يملك لنفسه نجاة منها . هذا هدف اجتماعي في المحل الأول ثم سياسي من بعد .

أما في " الزعيم " فإن المسرحية تتجه من فورها إلي هدفها، دون كبير تلبث ، وبغير أى قدر من المهادنة أو الحلول التوفيقية ، من اجل هذا كانت حفاوتي الشديدة بها بوصفها أو مسرحية سياسية انتقادية تتخذ أسلوب الكوميديا الشعبية وسيلة لعلاج هذا الموضوع البالغ الجدية ، وإذ تفعل " الزعيم " هذا تصبح شيئا ثميناً حقا ، طالما دعوت إليه : تصبح مسرحية كوميدية واسعة الانتشار، لا تسجن

نفسها في حدود كوميديا المثقفين ، الأنيقة الرشيقة ، المحدودة الانتشار بالضرورة.

ونتحدث عن نقاط الألتقاء بين " الزعيم " وبين أعمال أخرى اتخذت من موضوع البديل أساسا لها ، ألف ليلة ، ومسرحية الريحاني " حكم قراقوش " (التى تحولت إلي خير في سلامة) ومسرحية سعد الله ونوس : " الملك هو الملك .

موقف الملك البديل في مسرحية سعد الله متسق مع نظرته إلي موضوعه ، فهو يرى أن الملك ليس فردا وإنما هو ممثل نظام ، وأن أى فرد يصل إلي السلطة بطريقة أو بأخرى سرعان ما يتحدث باسم النظام ويدافع عن مصالحه، ويتنكر لكل ما كان يفعل أو يقول قبل الوصول إلي العرش ، ومن ثم رأى سعد الله ونوس أن الإصلاح غير مجد ، واستبدال ملك بملك لا ينتج عنه إلا تكريس الظلم واستمراره . وهذا بالطبع قول حق ، وواقعي وثورى .

أما في مسرحية " حكم قراقوش " و " خير في سلامة " فإن الملك البديل لا يرتاح أبدا لوضعه الجديد ، يعرف أنه زائف ومهدد بالزوال ، ويشعر أن انتماءه الحقيقي هو لأهله وناسه ، ومن ثم ، ما إن تعرض له فرصة التخلص من العرش الزائف حتى يعود إلي زوجته وبيته راضيا مرضيا ، لا يطلب هناءه وراء هذه الهناءة .

" زينهم " البديل في الزعيم " يعود هو الأخر إلي أهله وناسه وأنما بعقلية آخرى وتوجه مغاير ، محاولة اغتياله أثبتت له أنه فرد وحيد أعزل في غابة من الغيلان ، غابة لم يرض يوما عن وجوده فيها .

غير أنه يجد نفسه مضطرا للدفاع عن النفس فيعمل علي التخلص من رجال سلطته واحد وراء الأخر ، وحين تنتهى المسرحية بانتصاره ويعود إلي حيه الشعبي الفقير ويجد مظاهرات عارمة تشيد ببطولته وترفعه إلي وضع رفيع آخر ومزيف كذلك ، يرجو أصدقاءه وأنصاره من أهل الحي أن يعرضوا عن عبادة الأفراد وأن يوقنوا أن الشعب وحده يجب أن يكون سيد نفسه ، وأن الأحلام لا تتحقق بسيوف الفرسان : وإنما بسواعد العاملين الخيرين المنتجين أصحاب المصالح الحقيقة في الوطن .

تتعرض مسرحية " الزعيم " لهذا الموضوع الخطير تعرضيا رشيقا ، بهيجا، ولكنها لا تفقد إبدا حرصها علي الهدف ، بل تلح عليه طوال المسرحية وتقدم المغزى المستفاد في أغنية جميلة كتبها بهاء جاهين :

الشعب إللى مصيره في ايده
هو الفارس هو الحارس .
الأحلام موش عايزة فوارس
الأحلام بالناس تتحقق .

وقد تحدث كثيرين عن إخراج شريف عرفة النشط ، السريع الإيقاع الذي أفرغ في المسرح حيوية السينما وقدرتها علي تخطي حدود المكان المحدود الذي تدير فيه المسرحيات أحداثها . كما تحدثوا عن جهود الممثلين كباراً وصغاراً الذين امتلكوا ناصية المسرحية وقدموها من البداية إلي النهاية في حماس وحيوية ضمنوا بها انتباه المتفرجين حتى آخر العرض ، ونوهوا بالديكور الذكي الموحي الذي

أحسن استخدام الفضاء المسرحي في اقتصاد محسوب، يحمل في طياته التجسيد والإيحاء معا ، كما مدحوا كثيراً الاستعراضات والألحان ، أما أنا فلا يبقي لي إلا أن أبرز المغزى المهم الذي تقدمه المسرحية وهو : أنك في زماننا هذا تستطيع أن تمتع جمهورك وتوعيه وتثقفه ، دون أن تتنازل عن رأيك ومبدئك ، ودون أن يحول تماسكك هذا بينك وبين الكسب المادي الوفير ، فليس سراً أن عادل إمام يكسب من وراء فنه الملتزم هذا أموالا وفيرة يستحقها وزيادة ، وأنه بهذا يعري الأكذوبة الشائعة ، التي تزعم أن علي الفنان أن يبتذل نفسه وفنه ويخدع جمهوره ، ويخدره ، كي ينجح ويكسب المال.

في زماننا هذا ، تستطيع أن تكون صاحب مبدأ وصاحب مال ، وهذه هي الهدية التي يقدمها للفنان التقدم التكنولوجي المثير الذي ينقل الفن عبر التليفزيون والفيديو والأقمار الصناعية إلي مئات الملايين من الناس ، يدفعون بسخاء للاستمتاع بالفن ، ويدفعون أكثر ، وبانتظام ، وبطريقة يمكن الاعتماد عليها لمن يضحكهم ولا يضحك عليهم .

وهذه حقيقة ما أجدر تجار المسرح عندنا بأن يلتفتوا إلي ما تحمله لهم من وعد ووعيد !.

٦- محمد صبحي وأفراح المسرح غير التجريبي

حين شارف العرض علي النهاية ، ارتفعت الآكف بالتصفيق الحاد ، وعلت الهتافات ودوت صفارات الترحيب ، كان العرض زفافا حقيقيا تم خلاله تقديم المسرح المصري الأصيل إلي أحبائه ومريديه وعشاقه . أحياء ومريدون وعشاق يظنهم الجاهلون قد

اختفوا تحت ركام السخائم التي تقدم منذ مدة باسم المسرح ، لم تفاجئهم الحقيقة الموجعة : أن هؤلاء الأنصار إنما يكونون في حالات : بيات شتوي " يقطعونه حين يدفأ الجو ، وتدفع الإبصال برءوسها مخترقة الجمد ، فيكون لهذا الظهور المفاجئ فرحتان : فرحة انتهاء الحصار الشتوي ، وفرحة مقدم الطيور المغردة تحيي الربيع !

كم مرة رأيت هذا المنظر الفاتن في أثناء إقامتي في إنجلترا : تسقط أوراق الخريف وتتعري أغصان الشجر ، ويقصر النهار ويطول الليل ، فنشعر جميعا بالحزن يسرى في قلوبنا . ها هو ذا الشتاء . يهدد بأن يجثم علي النفوس والأرواح ويضيبها بالاكتئاب .

اكتئاب يتجدد كل عام لدى مغيب أخر شمس من أيام الخريف . غير أننا نعلم علم اليقين أن الشتاء لابد منقض، وأن أيام الربيع لا تلبث أن تهل . أبدع القول شاعر أنجليزى حين قال : حين يأتى الشتاء، أيكون الربيع بعيدًا ؟ هذا الأمل الدافئ الذى تختزنه القلوب وتصمد بفضله أمام زمهرير الشتاء لا يلبث أن يتحول إلى حقيقة واقعة . كم مرة فتحت باب بيتى الذى تحاصره الثلوج ونظرت إلى الأرض فإذا بالأبصال قد دفعته برؤسها ، ركام الثلج، اخترقته ، ودفعت رايات الأمل خفاقة منتصرة متحديه!

هذا ما فعله عرس المسرح الذى أقامه الفنان القدير محمد صبحى فى مسرح سينما راديو، ودفع به أبصال المسرح إلى النور والنماء .

قلت لزوجتي ونحن عائدان من العرس ، إن محمد صبحي وطاقمه الممتاز من الفنانين من كل تخصص : ممثلين وموسيقيين ومغنين ورسامين ومهندسي ديكور وإضاءة إلى أخر فريق الأداء الكبير الذى يحتاجه العمل المسرحى الناجح، قلت لزوجتي : هذا الفنان الكبير يمسك بيده الشعاع الوحيد الذى يبدد العتمة المسرحية التى تجتاح البلاد منذ زمن . وقلت لها أيضًا : إنني وددت لو أسعفتني قدماى كى اعتلي خشبه المسرح وأنضم إلى فريق المؤدين، وارفع يد محمد صبحي عالية مخاطبًا رموز الثقافة المصرية والعربية التى ملئت المقاعد جميعًا قائلاً : حيوا معى محمد صبحي، الرجل الشجاع فى عصر الإحباط. الفنان الذى وثق بالناس ورفض المقولة الشريرة التى تزعم أن المتفرجين يحبون الفن الغث ويزدردونه فى لذة واستمتاع . قولوا لمحمد صبحي وطاقمه الممتاز من فنانيه البواسل أن رسالتكم جميعًا قد وصلت إلينا، وأننا فخورن بكم وبالرسالة جميعًا .

أسعدني، فوق ما سعدت به فى تلك الليلة الزهرة أن الزميل والصديق فاروق عبد القادر يرى الرأى نفسه أن محمد صبحي ورجاله هم الأن الأمل والبشير .

وزادت سعادتى حين انضم للرأى زميل وصديق أخر عشق المسرح دائما هو الدكتور أمين العيوطى . الأرض ممهدة إذن وصالحة للإنبات . أبدا لم تكن أرض المسرح أرض خراب منذ مد المسرح العربى جذوره فيها، ولم يعد من الممكن اقتلاع هذه الجذور . لقد وصل المسرح إلى حضن الجماهير، وأصبحوا هم المدافعين القادرين عن هذا الفن الذى حرموا منه عبر قرون لاسباب لا ذنب

لهم فيها . قلت دائما أنه مهما أظلمت دنيا المسرح، فلا تلبث أن تتلألأ أنواره وقلت دائما : إننا لن نعود إلى الظاهرة المقيتة التى سادت حركات المسرح قبل ان يوصله الناس إلى الزهو القومى الذى صاحب ثورة يوليو المجيدة . ظاهرة أن نعود إلى نقطة الصفر فى كل مرة تعدو العوادى فيها على مسرحنا الزاهر . إن العوادى ظاهرة مؤقتة، والأرض تظل خصبة واعدة بالزهر والثمر لدى أول جهد مخلص يبذل لفلاحتها ...!

ماذا قدم محمد صبحى وطاقمه الممتاز من زاد فنى سرق منى الزمن حتى عدت إلى بيتى فى الواحدة والنصف صباحا ؟ عدت منتشيا، سكران بغير الراح، كما كان حالى دائما أيام الستينات الزاهرة قال محمد صبحى لنفسه ان المسرح لا يصلح حاله الآن إلا بما صلح به أوله : أى يلتفت إلى روح المسرح، ويقطرها ويدفع بها إلى الأرواح والعقول . لابد من العودة إلى الجذور، اينما وجدت هذه الجذور . ومن ثم كانت هذه الستارة الموحية التى قدمت بالنقش البارز كل نجوم المسرح المصرى من ممثلين ومخرجين ومغنين وكتاب . قال محمد صبحى : لابد من العودة إلى ما فعل هؤلاء . عودة خلاقة تستخرج الجوهر وتترك القشور التى هى نبت زمانها . ومن ثم قدم مسرحية بديع خيرى ونجيب الريحانى " لعبة الست " تقديما رشيقا ذكيا لم يغب عنه ابدا فن الريحانى – بديع، وأنما أضيف إليه فن صبحى – سيمون . وهذه الفنانة الأخيرة تستحق وقفة خاصة . لأنها تقف على المسرح لأول مرة ، ولأنها تقدم أكثر من دور، بعضها ما كنا نظن أنها تحتمل المنافسة فيه . دور لعبة فى " لعبة الست " الذى صمدت فيه فى وجه منافسة عاتية من أداء تحية كاريوكا، صاحبة الدور . كما أدت دورى الممثلة فى " سكة السلامة

" وكارمن فى أوبرا بيزيه التى تحمل الاسم نفسه، وكان أداؤها مقنعا وخفيف الظل معا فى الدورين .

أما محمد صبحى فقد حدث فيه تحول ظاهر، واعد وباعث للفرح . لقد تعددت أدواره، فانفسح أمامه مجال التعبير عن نفسه واستغلال طاقاته الكثيرة التى كانت مختبئة وراء الأداء النمطي الذى كان يقوم به فى بعض مسرحياته . بلغة النقد، أصبح محمد صبحى ممثلا كامل الأبعاد، وأصبح من حقنا أن نتوقع منه أن يقود الطريق المؤدى إلى إيجاد كوميديان ذي قامة عالية يقدم المعنى والمبنى معا، ويوصل الرسالة دون اضطرار إلى أن يضع تحتها عدة خطوط، على سبيل التعليم والتوجيه .

ونظر محمد صبحى – ومعاونوه – إلى نص سعد وهبة : " سكة السلامة " فقرر على الفور أن يطور فيه تطويرا ذا مغزى . إن الجماعة التي تتوه فى الصحراء لأن سائق الأتوبيس قد ضل الطريق هي ضحية مؤامرة قام بها صحفي مشبوه من أنصار التطبيع أوصل القافلة إلى حدود إسرائيل بحيث أصبح من الممكن لمن يشاء أن ينزلق فيجد نفسه فى أرض الأعداء . وبالتأكيد يتكاثر عليه زملاؤه ويفضحونه ويكادون يفتكون به .

وفى كارمن تؤدى سيمون دور كريمة، شابة تحمل فى قلبها حزنا دفينا، تمضى لترقص وحدها وتعزف لحنها فيرتد إليها أنينا . وتأمل أن يأتى يوم ترقص فيه فيصحو حنينها، وتشدو بحلو الأغانى . تلتف حولها القلوب فتهرب منها، لأنها تحب الهروب . ورغم أن خوفها يشتد فى الليل، تظل تردد : فارس الأحلام أقبل ليروى لها

ظمأ السنين . ولكن الأمل لا يتحقق فيما يبدو، وحين يتحلق حولها عمال المصنع والعسكر ويغنون لها، مقسمين أنهم سيلهثون وراءها أياما وأعواما حتى تحبهم ترد عليهم :

أحبكم ؟

أنا لا أعرف متى .. أنا لا أعرف كيف .. قد يأتى الحب غدا .. وقد لا يأتى أبدا.. حتى نهاية الكون ..ولكن أعلم حقا.. أننى أحبكم اليوم ..لن أحبكم اليوم

كارمن إذن مشغولة بالحب . تحب الحب لكنها غير قادرة على منحه للغير .

فى المسرحيات التى أختارها محمد صبحى لإعادة النظر، تبرز فكرتان أساسيتان أولهما أن الناس إن اختاروا السكوت فالموت مصيرهم ، وإن رفعوا الصوت والرايات وتجمعوا وتحابوا وتعاونوا أصبحوا قوة ضاربة لا يملك أحد أن يتصدى لها . والفكرة الثانية أن استبداد الفرد بالرأي هو واحد من البلايا التى تدفع بالناس القهقرى وتحكم عليهم بالشكل الفكرى والعاطفي . لهذا تراه فى " كارمن " يسخر من شخصية المخرج والفرد المستبد، الذى يطلب إلى طاقمه أن يوافيه بالمشروعات والاقتراحات فى الرسم والديكور والملابس، ثم يقرأ هذا الذى يقدم له باحتفاء ظاهرى ولا يلبث أن يمزقه قائلا أن له تصوره الخاص فى هذه النواحي جميعا وهو لابد أن ينفذه بنفسه . وفى " ملك سيام " يعلن أكثر من مرة أنه هو الملك وأنه لهذا يتحدث الإنجليزية بأحسن طريقة، ويحكم أهله وعشيرته بأفضل الطرق وأكثرها ديمقراطية، فيأمر زوجاته الكثيرات وأولاده وبناته الذين يملأون المسرح بأن يؤدوا له التحية، وهذه تكون على شكل انبطاح

علـى الأرض انبطاحا تاما . ورغم هذا الوقوف الظاهر بنفسه وبحكمته وحسن تصرفه ينهشه الشك الداخلي، فلا يدرى على صواب هو أم على خطأ ؟ ثم ينظر إلى السماء مستهديا ولا يلبث أن ينبطح على الأرض طلبا للهداية . والمغزى ان قوة الديكتاتور ليست إلا واجهة، وأنه فى أعماقه يشعر بضعفه ويتوجس خيفة منه .

وتتصدر المسرح لافتة مضيئة تحمل أرقام ١٩٩٨ ، ٢٠٠٠، نعلم منها أن محمد صبحى وفريقه ينوون أن يقدموا مسرحهم الجميل هذا حتى نهاية القرن، فإن كانت اختياراتهم ستمضى على هذا المنوال المشرف والموحى، فما أبدعها وسيلة لاستقبال القرن الحادى والعشرين .

وهنا تسنح الفرصة لتوجيه كلمة تحية ورجاء إلى الذين مولوا هذه التجربة , وهم فيما أعلم : الحاج محمد عمارة ووزارة الإعلام . وهذه الأخيرة لها مصلحة مباشرة فى أن تتعدد التجارب الدرامية وتنمو المسرحيات الجيدة كى تمول قناة الدراما التى توشك أن تبدأ العمل . أما التحية فيستحقها إلى جوار صبحى وفريقه السيد صفوت الشريف وزير الإعلام، الذى رأى أن يعيد تجربة مسارح التليفزيون فى الستينات وهو رأى مفيد جدير بالتأييد، شريطة أن تتجنب التجربة الجديدة ما وقعت فيه التجربة الأولى من إفراط فى الإنتاج للشعارات المستحيلة التنفيذ : مائتا مسرحية فى العام تقدمها اثنتا عشرة فرقة . وهو هدف لم تصل إليه فرق التليفزيون أبدا، واضطرت – تحت وطأة الحاجة الملحة . إلى كثير من التنازلات بحيث قدم التليفزيون اذ ذاك مسرحيات جيدة محدودة العدد، وفنا رديئا بلا حصر وهكذا أساءت التجربة إلى نفسها وما لبثت أن توقفت

. أننا نطمع فى أن تتجنب التجربة الجيدة هذه المزالق ، خاصة أن المسئولية قد زادت وكبرت أضعافا مضاعفة فلم تعد المسرحيات مخصصة للبث الداخلي والخارجي المحدود، بل سوف تعرض على نطاق العالم كله من خلال القمر الصناعى المصرى، وهذا يحفزنا على آلا نقدم إلا الأفضل والأمتع والأنفع .

وأعود إلى محمد صبحى وفريقه فأقدم تحية واجبة للفنان محمد بغدادى الذى كان وراء فقرات المهرجان جميعها بكلماته الموحية، ونظراته الصائبة للتراث وأهمية استعادته لمتفرجى اليوم، وقد عبر عن هذا فى كلمات رقيقة مؤثرة .

يا مصر حضنك ربانى / والقلب شايل فنونك وأنت أميرة خيالى / وأنا المتيم بنورك الكل عارف مقامك / وعارف أنك عظيمة والفن هو بيانك / أعلان مبادئ نبيلة .

كما أقدم كل التقدير لباقى أفراد الفريق ممن لم يرد ذكرهم حتى الأن : محمود أبو زيد وشعبان حسين وعبد الله مشرف ومجدى صبحى والفنان المطرب أركان فؤاد وخليل مرسى ،وأمل إبراهيم ، ونيقين رامز ، وأيمن عزب ، وضيفة المهرجان نورا ارمانى والمطرب عاصم فوزى وفنى الأنتاج والمسرحيات الأربع : د. سمير أحمد – ديكور، وكريم التونسى – استعراضات، وأسامة حتحوت – ملابس، ومحمد أمين أعمال نحت ومساعد المخرج : نيفين رامز والتصوير الفوتوغرافى : محمد حجازى .

٧- لينين الرملى

ينشئ مسرح الكاريكاتير

قلت وأنا أقدم كتاب : " بهجتوسى "، رئيس بهجاتيا العظمى، الذى أخرجه الفنان التشكيلى المتعدد الاهتمامات : بهجت عثمان أن فن الكاريكاتير هو مسرح بالإمكانية، كما أن المسرح هو كاريكاتير بالإمكانية أيضا . قلت هذا وأنا أشرح للقراء سر حفاوتى بفن الكاريكاتير منذ البداية حتى أنى أذكر رسوما كاريكاتورية تمتعت بها وحفظتها فى يقظة العقل ومنامه واختزنتها فى قلبى وروحى، أذكرها بين الحين والحين فتعود إلى حلاوتها ورشاقتها وطعمها الحراق .

وقبل أسبوعين ذهبت لأشاهد العرض المسرحى الحراق "بالعربى الفصيح" الذى كتبه وأخرجه لينين الرملى . كتبه مستخدما كل قدراته على اللذع ، وكل حيله المسرحية الموحية والمبتكرة . كى يفضح الممارسات المتدنية التى يشغل بها شباب العرب أنفسهم وهم خارج أوطانهم . لم يستثن لينين الرملى بلدا عربيا واحدا من اللذع والفضح وأنشأ على المسرح جامعة عربية شعبية رأى بنظره الثاقب وتصميمه الذى لا يفتر أن أفرادها جميعا مسئولون عن الصورة القبيحة التى يقدمونها عن العرب، يقدمونها فى بلاهة، وفقدان الحس السياسى، ثم يزعمون أن هذه الصورة انما يخترعها الغرب المعادى للعرب .

وفى محاولة منه لكى يبصر شباب العرب بما يجنيه على الأمة العربية تصرفاتهم الخرقاء، ينشئ لينين الرملى اطارا للصورة تجرى داخله الأحداث، ثمة مخرج تليفزيونى يريد أن يصور ويسجل تصرفات هؤلاء الشباب : أهمالهم للعلم الذى أرسلوا من أجله إلى

لندن – حيث تدور الأحداث – وانصرافهم إلى اللهو المبتذل، وكذبهم على أنفسهم وعلى الناس، وفردية كل منهم، وإصرارهم الطفولى على أن يكون الواحد منهم مركز الاحداث، والرئيس المتحكم فى باقى زملائه، ثم نزوعهم إلى نبذ العمل الجماعى لدى أية بادرة خلاف بين الواحد منهم وبين باقى الزملاء .

والغريب أن كلا من هؤلاء الشباب يعتقد أنه يحقق بنجاح ، الهدف المعلن الذى يتبناه هو وزملاؤه : " تحسين صورة العرب فى عيون الغرب ".

وقد لجأ لينين الرملى إلى الأسلوب الكاريكاتورى فى عرض الأحداث وفى تصوير الشخصيات، فقدم صورة هزلية لشباب العرب وقدم فى الوقت نفسه نموذجا لمسرح الكاريكاتير، وهو مسرح شديد الأثر لمن يحضرون حفلاته . أن النقد واللذع فيه يجرح ولا يسيل دما . ليس به ذلك الكم من الكراهية والشماتة الذى نجده فى المسرح الهجائى الذى يمثله الكاتب البريطانى بن جونسون – أحد معاصرى شكسبير . بن جونسون يكره شخصياته ويود أن يعريها تماما من ملابسها لكى تقف أمام المتفرج فى أشد حالاتها تدنيا . ومسرح بن جونسون هذا يلتقى فى نقطة واحدة مع مسرح الكاريكاتير : أنه يقوم على فكرة الأمزجة، كل منا له مزاج خاص به منا الشره، ومنا عبد الشهوة ، ومنا المخاتل، ومنا الضعيف المستخزى ، والكاتب يلتقط هذا العيب البارز ويستبعد غيره من سمات الشخصية، ثم يأخذ ينفخ فى هذا العيب الواحد حتى تستوي أمامنا شخصية تمشى وتأكل وتتحرك فى أطار العيب الواحد الذي تقمصته . وهنا يلتقى مسرح بن جونسون الهجاء، مع مسرح

الكاريكاتير الذى قدمه لينين الرملى نموذجًا واحدًا منه، ولكن الفرق شاسع بين جونسون ومسرحه الهجائى المرير، وبين مسرح الكاريكاتير، المسرح الأخير لا يشمت فى شخصياته ولا يكرهها، ولا يظن أنها غير قابلة للإصلاح . بل يتناولها بالنقد اللاذع الذى يعرض كل الجراح، ولكنه لا يسيل دمًا، أنه مسرح لاذع، ولكنه ليس مدمرًا . وهذا هو السبب فى أن رواد مسرحية " بالعربى الفصيح " كانوا يشاهدون عيوبهم ومباذلهم معروضة على الخشبة بكل أمانة، ثم لا يغضبون، بل يغرقون فى الضحك، كما نفعل – أحيانًا فى مواقف متشابهة، حين يعرض علينا صديق ما يراه فينا من عيب، فنلتفت إلى العيب ونقول : " أى والله هذا أنا بالفعل " .

ويقول لينين الرملى أن معظم رواده من العرب الذين تعرض أخطاؤهم وتجاوزاتهم ومباذلهم أمامهم، فيتقبلون ما فيها من نقد يشعرون فى داخل أنفسهم أنه نقد صديق، حريص على أن يكونوا خيرًا مما هم الآن .

فى الليلة التى ذهبت فيها أنا وزوجتى وبناتى وأحفادى لمشاهدة العرض الأخير من " بالعربى الفصيح " كان المسرح غاصا بالناس، أغلبهم من الشباب، جاءوا ليعاينوا بأنفسهم ما يقدمه شباب مثلهم يملكون الموهبة والمقدرة، ولكن تنقصهم الشهرة، فهم شباب واعد أحسن لينين الرملى اختبارهم وتدريبهم وغامر بتقديمهم فى هذه المسرحية الشديدة الذكاء، فكانوا عند حسن ظنه وظننا . وقد تعمدت أن أختار من أفراد أسرتى من تتراوح أعمارهم بين الثانية عشرة ومن بلغوا سن النضج، ومن علمتهم التجارب الطويلة التى اكتسبوها فى أعمال مختلفة أن يميزوا بين الأصيل والملفق من ألوان الفن.

الحفيدان: شريف وياسر كانا متحمسين شديدى الانتباه طوال العرض، ضحكا فى الوقت المناسب، وأحسنا الانتباه حين كان الأمر يقتضى الصمت والانتباه. وبنتاى لميس وليلى احتفتا بالعرض متمتعتين بما حمله إليهما من زاد فكرى وفنى. والأولى "لميس" طبيبة نفسية والثانية "ليلى" إعلامية وكاتبة صحفية من خريجات معهد الأعلام. وزوجتى جميلة تجمع لها فيض من التجارب فى أدب الأطفال وفى مسرح الأطفال إلى جوار مسارح الكبار. أما أنا فلست غريبا عن المسرح بكافة أشكاله. فنحن أذن عينة من المتفرجين قادرة على الفحص والتقدير وإصدار الأحكام، وقد جاءت أحكامنا جميعا متفقة فى الحفاوة والتمتع بهذا العرض الطريف .

قصة المسرحية تملؤها المناقشات والهزر والخوف الذى يبلغ حد الهلع، فإن شباب العرب الذين أرسلتهم بلادهم للأستزاده من العلم، قرروا أن العلم فقط موجود فى قصر الملذات، ومن ثم زاروا جميعا هذا القصر، وأخفى كلا منهم عن إخوانه أمر هذه الزيارة. وفجأة تدخل إحدى الغانيات فتقول : أنها مصابة بالإيدز. وهنا فقط يرفع الستار عن كم النفاق والتخفى وراء الكلمات الضخمة والشعارات الرنانة. ويتبين أن شعار: "تحيا الوحدة العربية" لا يعنى ما يقول. وأن الأولى أن يعدل بحيث يصبح: "يحيا التفاخر الكاذب والود المزيف "، والهرب من مواطن الخطر. فى المسرحية شاب عربى من النوع المناضل حقا، يختفى فجأة، ولا يعلم أحد أين ذهب، يتصل بالجمع من يقول إنه مخطوف إنه ويمكن أعادته إلى الجماعة لقاء فدية كبيرة. غير أن الشباب لا يريدون أن يضحوا بأموالهم وملذاتهم من أجل إنقاذ زميل لهم اسمه فايز، اتهم ظلما وعدوانا أنه فجر مكتبة فى بيكاديللى، لأنها تعرض كتبا مناهضة

للعرب، ويردون على المحقق الذى انتدبته الشرطة للنظر فى مشكلة اختفاء المناضل بأنه – أى المحقق – كاره للعرب متحيز لاعدائهم .

الوحيدة التى لا تتخلى عن فايز هى خطيبته أمل، هى وحدها التى تؤمن بأن فايز سيعود . أو ينبغى أن يعود، غير أن المسرحية تنتهى دون أن يعود فايز ودون أن تستقر أمل فى مكان .

من المشاهد الجميلة والمؤثرة فى أن واحد مشهد المناظرة التى تقرر إقامتها بين العرب وجمع من الإنجليز، تؤدى هذه المناظرة بالرقص والكلام ويتم أثناءها عرض الآراء والآراء المعارضة، الأجانب يهاجمون والعرب يردون، وتتراوح المواقف بين اعتراف الأجانب بما يرتكبونه من جرائم فى حق الأمة العربية، وبين ما يحدث من اقتناع من الجانب العربى بأن تأخر العرب وجهلهم ونهب ثرواتهم ليس سببه مؤامرات الاستعمار وحدها، بل هو نتيجة لانعدام شروط الحياة الحرة العصرية الكفيلة وحدها بأن يصبح العرب فى موقف الندية إزاء المستعمرين، وهذا الشرط الحيوى لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحققت الديمقراطية فى كل بلد عربى وإلى أن يتحقق هذا الشرط سيظل فايز مختفيا، ولا تكف " أمل " عن البحث عنه والتطلع إلى مجيئه . وبهذا يصبح كل من فايز وأمل رمزين للكفاح الثورى الحق، فايز يكافح ببدنه ودمه، وأمل تكافح بالإصرار العنيد على أن فايز عائد لا محالة .

سألت لينين الرملى هل وجدت صعوبة فى تقديم هذه المسرحية الجريئة؟ هل تدخلت الرقابة لتخفيف حدة الهجوم على النماذج المتهرئة من الطلبة العرب فقال : إن الرقابة لم تتدخل قط، وتركته يقدم ما يريد . وسألته هل يساعده أحد بالعون المادى، مثلما

تفعل وزارة الإعلام مع مسرحيات زميله ورفيق كفاحه الباكر محمد صبحى ؟ فقال أنه ينفق على المسرحية من جيبه الخاص، وأنه من غير المتوقع أن تسمح أجهزة الإعلام بتسجيل هذه المسرحية وعرضها بما فيها من أراء لا ترضى عنها بعض الجهات . وأضاف أن هذا لا يفت فى عضده، وهو مصمم على مواصلة الكفاح من أجل حرية التعبير وأن أقصى أماله هى أن يعثر على مسرح صغير يقدم فيه أعماله القادمة . وأعقب أنا على هذه الأمنية فأدعمها بطلب أتقدم به إلى وزارة الثقافة وصندوق الدعم التابع لها . ذلك أن " بالعربى الفصيح " هى خير دليل على اتساع هامش الحرية المتاحة الآن، وهى أيضا تأكيد على أن حرية التعبير تحظى برعاية خاصة فى عهد مبارك . وهذه الرعاية لم تفت بعض صحف الغرب، قالت صحيفة : هيرالد تربيون الأمريكية، أن السماح بعرض هذه المسرحية إنما هو نموذج لحرية التعبير المتزايدة التى سمحت بها حكومة حسنى مبارك . وقالت صحيفة ليبراسيون الفرنسية " أن العمل الرائع الذى قام به لينين الرملى أوصل النقد الاجتماعي إلى مدى بعيد دون أن يجرح أحد وهذا دليل على أن الزمن قد تغير " والتفتت صحيفة ديلاسيرا الإيطالية إلى التكنيك فقالت أن المسرحية تتابع مستمر لمجموعة من القفشات تليق بأحسن التقاليد المسرحية .

وقد يكون مناسبا هنا أن أقول أن " بالعربى الفصيح " هى تطور واضح لتقاليد النقد الاجتماعى اللاذع، الذى اضطلع به الفنانون المصريون فى مصر وسوريا . ففى مصر قدم الكاتب المسرحى المطلع على أحوال المسرح فى الوطن العربى نبيل بدران قدم منذ سنوات عرضا مشوقا ومؤثرا قام به شباب الفنانين من الجنسين، وهو " البعض يأكلونها والعة " وهو يلتزم خط النقد الاجتماعى الجرئ :

الذى يتخطى الخطوط المألوفة ويقف قريبا من الخط الأحمر، أما فى سوريا فإن مسرح الشوك قام بجهد مماثل . ومن جهة الشكل المسرحى فى " بالعربى الفصيح " فهو قريب الشبه من : " كأسك يا وطن " الذى كتبه الكاتب السورى محمد الماغوط ومثله دريد لحام وحقق نجاحا ملحوظا فى جولة طافت بأجزاء من الوطن العربى .
أحر التحيات أقدمها لكل من شارك فى هذا العمل الجرئ .

٨- محمد الرفاعى فى كتاب ملئ بالحب والغضب :
«فلسطين فى المسرح المصرى» . . سؤال ومراوغة !

ليس هذا بحثا أكاديميا بليدا أو متنطعا ، وإنما هو كرة من اللهب يمسك بها محمد الرفاعى بقبضة يده فتتصاعد منها رائحة اللحم المحترق ، قبل أن يلقيها على الخصوم الذين يود أن يكشف زيفهم وخداعهم ذلك النفر من الكتاب الذى أخرج مسرحيات تزيف قضية فلسطين، وتخلط أنصارها بأعدائها ، وتصور أن هؤلاء الأعداء سذج وبلهاء . وأحيانا طيبو القلب كملائكة ، بل وتمعن فى الخديعة فتجعلهم ينضمون إلى قضية أعدائهم العرب ويحاربون من أجلها قومهم ومؤسساتهم العسكرية ! ويتعرض محمد الرفاعى فى بحثه الشامل الموفق هذا لقضية فلسطين كما تعكسها طائفة من المسرحيات اختارها الرفاعى بعناية، كما تمثل اتجاهات متباينة فى النظر إلى الهم العربى الأكبر : هم فلسطين الذى ولد ونحن شباب نستقبل الحياة الواعدة ، وها نحن أولاء نشرف على الشيخوخة أو ما بعدها وما زال الهم مقيما ، لا يزول أو حتى يتضاءل بل - على النقيض - يزداد فداحة مع الأيام ، وتكبرآلامه وتتناول المزيد من الفلسطينين والعرب داخل حدود الأرض المسروقة وخارجها على السواء . وعدة محمد الرفاعى فى كتابه الملتهب هذا : «فلسطين فى المسرح المصرى : السؤال المراوغ والفعل المستحيل» غضب عميق ، وشعور أعمق بالألم، ورغبة فى الإدانة لا تستثنى أحدا ممن يستأهلون الإدانة، وشجاعة فى إبداء الرأى تستند ليس الى الحماس وحده بل إلى الإحاطة الكبيرة بالموضوع : نظرية وتطبيقا . فما أكثر ما يحيلنا محمد الرفاعى إلى إشارات لكتاب فى السياسة والفلسفة وعلوم المسرح وكتاب المسرح الكبار من أنصار المذهب الفاعل : بريشت، وبيتر فايس، وجروتوسكى وكل من آمن بأن المسرح فعل وحركة وحافز .

قرأ محمد الرفاعى كثيرا قبل أن يقدم لناكتابه وأعمل البصر والبصيرة فيما قرأ وفى المسرحيات التى طبق عليها أراءه واستخلاصاته. فجاء كتابه وثيقة إدانة مهمة لكل ما هو زائف. وحفاوة لا تبخل بالمدح للأعمال التى ارتفعت إلى المستوى.

يختار الرفاعى للإدانة تارة والتندر تارة أخرى، أعمالا بذاتها هى : «زهرة من دم» للكاتب اللبنانى سهيل إدريسو : و«وطنى عكا» للكاتب المصرى عبد الرحمن الشرقاوى و : «حبيبتى شامينا» للدكتور رشاد رشدى . وسبب إدانة هذه المسرحيات الثلاث أنها جميعا تزيف قضية فلسطين. «زهرة من دم» تريد أن تصور أن الماضى ينفصل عن المستقبل ، بل يحاول دائما تسييجه وتلغيمه . وأن الحاضر منطقة راكدة لا تتحرك إلا إلى الداخل، بينما نعيش نحن كل ما هو شائخ وشائك وبليد ، بل نصر على أن نلف أنفسنا به كالمومياوت حتى لا يرانا الآخرون ولا نرى نحن أنفسنا من الآلام : غيرنا سوف يحقق لنا ما عجزنا عنه، فلنسترح ونمتلك العالم بكتابات ضئيلة باهتة فوق جدران عجزنا!

ومحمد الرفاعى لا يطلق هذا الكلام الخطير على عواهنه ، بل هو محصلة نظر ثاقب فى المسرحية وأحداثها وأبطالها الذين لا يدركون حتى لحظة متأخرة من المسرحية هل استسلمت الأرض أم اغتصبت؟ هل هم مشردون أم مهاجرون بمحض اختيارهم؟

وفى مسرحية «وطنى عكا» إدانة أكثر إيلاما .. المسرحية تقدم مواجهة زائفة بين طرفين مقتنعين بعدالة القضية . تصور مواجهة أشبه بالدخول إلى حلبات الرومان القديمة انتحارا أمام أسد جائع . الانتحار هنا ليس قدريا أو عقابا ملكيا ولكنه يتم باختيار تام . الفلسطينيون ينشدون الموت كما يتحدث العالم عن بطولاتهم - الزائفة بالضرورة - لأنها لا تحرر أرضا ولا توفر حتى القبور لدفن القتلى، والصهاينة يبدون مواجهة تتسم برد الفعل العصبى المفتقد للأمان، حتى داخل الجدران المغلقة. وسرعان ما تتحول هذه المواجهة إلى رفض الصهيونيين الممارسات الصهيونية، والتعاطف مع القضية

الفلسطينية ! .. وهو تعاطف يجد ما يقابله من جانب الفلسطينيين ، ويوازى هذا فى الغرابة نظرة الشرقاوى إلى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية. فهى تفرز إناسا مثاليين يعترفون بفداحة الظلم الذى ألحقوه بخصومهم: يموت جندى صهيونى وهو يهتف :فليحيا الإنسان صديقا للإنسان، ويمسك شيخ عربى طارت ساقاه بذراع الإسرائيلى ويموت الرجلان معا.. هكذا يصبح العدو الصهيونى صاحب المذابح وقاتل الأطفال فى المخيمات ومحتل الأرض، يصبح عدوا رومانتيكيا جميلا ويعلق الرفاعى على هذا الزيف قائلا : لما لا نترك جيش الدفاع الإسرائيلى يحل لنا القضية بدلا من انتحارنا ؟

ويشترك رشاد رشدى فى هذا العرض الساذج لقضية فلسطين بتقديمه الحل لهذه القضية، إن هذا الحل الأمثل يتلخص فى الحب .. الحب الجسدى على وجه الخصوص هذا الحب .. يهزم أبناء الملك سليمان ، الذى تصوره المسرحية مغتصبا للأرض التى يمثلها هنا جسد شامينا الوافر ، كالعجين الخمران، شامينا لها حبيب اسمه راعين ، يظل يبحث ويغنى حتى يصل إلى محبوبته شامينا المسجونة فى قصر سليمان، ومن ثم فهو يخلصها دون أن يحمل سيفا أو حتى كلمة شئ أشبه بالسحر ! ..ما أن يظهر راعين هذا حتى ننتقل فجأة من ماض شديد القسوة الى مستقبل شديد التفاؤل ، ونعبر حدود المأساة إلى حدود الحلم، ولكن هذا كله لا يحل القضية ، فما دامت النظرة هنا جسدية جنسية فى المحل الأول، فإن شامينا ما تلبث أن تغتصب مرتين من قبل الملك سليمان ، دون أن تدرى أن الاغتصاب قد تم . ذلك أنها كانت تعى القضية بجسدها لا بعقلها . فلما وافاها الجسد «سليمان» لم تدرك حدود المأساة وأنكرت واقعة الاغتصاب.

ثم يظهر لشامينا إخوة يبيعونها للملك سليمان، مقابل الثروة ، فلا يدرى أحد لماذا فعلوا هذا ولا كيف تحولوا من بعد إلى مغتصبى أرض لا يطلب أصحابها تحريرها. كذلك لا يفعل أفراد الشعب فى المسرحية شيئا سوى رشوة الملك سليمان بعذراء يقدمونها له كل يوم.

ويخلص الرفاعى إلى القول بأن استخدام رشاد رشدى لنشيد الإنشاد

أرضا للنظر إلى قضية فلسطين قد انتهى به إلى شئ لا يخضع لأى منطق فنى أو درامى أو لغوى . لا يعدو الأمر أن رشاد رشدى قلب ملابسه القديمة ليواجه بها العالم دون أن يدرك أنه سوف يبدو مثيرا للسخرية والأسى!

وفى الجانب المقابل تماما لهذا الزيف تقف مسرحية «النار والزيتون» فى هذه المسرحية التى تستخدم الأسلوب الوثائقى فى الدراما، يفلت الفريد فرج من برودة وجفاف المسرح التعليمى ويستخدم رافدى الدراما والملحمة حيث تطرح الأوضاع الأسئلة ويرد عليها الأفراد من خلال السلوك النموذجى الذى يتبنونه . يفعل الفريد فرج هذا دون أن يجرد الأشياء أو يعريها من علاقاتها الجدلية بالواقع والظرف التاريخى، تتحرك النماذج الإنسانية البسيطة : تحلم وتعان وتقوم وتستشهد وهى تحب الحياة والأطفال والوطن . والى جوار هذا يعمد الكاتب إلى أسلوب الصدمة الكهربية التى تجعلنا ننتفض غضبا وربما رعبا ، إذ ذاك يصبح علينا أن نترك خدر الحلم وعنكبوتية الحواس المحاصرة وندرك دلالات هذا العالم الدرامى الذى تقدمه المسرحية فتتوحد الدلالات فى نظرة خاصة ، تهزنا وتحركنا وتؤلنا فى آن.

وفى مسرحية : «شمشون ودليلة» للكاتب الفلسطينى معين بسيسو ، ، نلقى لأول مرة فلسطينيا واعيا ، ينظر إلى قضية بلده النظرة الصحيحة الفاعلة والمحركة . فى المسرحية عربة تمثل الأرض المحتلة ، مقدمتها سكان سفينة ومؤخرتها ألحقت بها عربة نصفها الأعلى غرزت فيه قضبان حديدية ومن وراء القضبان تظل بعض الوجوه، وفى مؤخرة العربة الثانية عربة ثالثة كتب عليها : «خطر جدا» ولكن نسيج العنكبوت يتدلى منها ، من فوق سطح العربة خزان كبيرتتدلى منه خراطيم طويلة من المطاط، أمام مقدمة العربة إشارة مرور ضخمة على شكل بندقية مقلوبة ، وإلى جانبها جندى مرور جامد كالتمثال، وأسلاك شائكة تفصل مقدمة العربة عن إشارة المرور والجندى. وثمة شريط طويل من الأسلاك الشائكة يفصل خشبة المسرح عن الصالة، ووجه يطل من النافذة الأولى وعليه علامة إكس.

هذه العربة هى سجن كبير ومحجر صحى ومستشفى للأمراض العقلية . ركابها مفروض عليهم الصمت ، وهى تتحرك حركات وهمية، الويل لمن يقول انها كذلك .والجميع يبذلون دمهم كى يمتلئ بها خزان البنزين. تسحب الدماء الخراطيم الطويلة المتصلة بخزانة العربة، يقول الكمسارى الصهيونى إنه بغير الدماء لن تتحرك العربة الحركة الوهمية طبعا. تدخل «العرافة» ريم وتسأل : أما ضاع لأحد منكم شئ يا ركاب العربة ؟أما ضاع لكم وطن يا ركاب العربة حتى يسأل : لما ضاع ومن ضيعه ؟.. يرد رجل : يسأل من ؟ والكمسارى يبيع لنا تذاكر الصمت، والعربة غارقة فى الرمل والسائق يحكمنا بمكبر صوت، لو كل منا يدفع رأسه ثمنا لسؤاله، عندئذ يخرج كل منا من أغلاله . ويحدث هذا بالفعل حين يتقدم عامس وأبوه وريم ليحرضوا الركاب على الانتفاض على الأسلاك الشائكة واختراقها والعودة إلى الأرض التى تركها الأب من ست عشرة سنة .. فيتجمهر الركاب ويعملون القضبان فى الأسلاك الشائكة وفى باب السجن، ثم يخرج عاصم مصباحا أخضر يلقيه على تمثال رجل المرور فينفجر التمثال ويخرج دخان أخضر يتقدم الركاب على هديه إلى ما وراء الأسلاك.. قد تحركت العربة مترا ، ودفعها الركاب كيلومترا .. وتحركت مترين فدفعها الركاب كيلومترين.

يلتقط محمد الرفاعى هذه النقطة المشتعلة من نقاط المقاومة ليعلق على الأحداث : انطلاق الضوء الأخضر لايعنى انتهاء المشكلة، بل بداية الرحلة المشتعلة. فيها نتحرك ونتوقف . نقتل ونُقتل . نسقط ونقاوم. بعد أن كانت شارة المرور أمام العربة تتوهج باللون الأحمر ثلاث أو أربع مرات أصبحت الآن تومض باللون الأخضر . الأسلاك الشائكة ما زالت تفصل بين الخشبة والصالة . ولكن جدران العربة تحمل صندوقا للبريد وخمسة مكبرات صوت نصبت فى مختلف اتجاهات العربة ، وكل مكبر يحمل رقما. والعلم الفلسطينى مغروس فى مقدمة العربة ، والعربة توقفت وسقط الكمسارى ونهض من الجثة كمسارى آخر . والنور الأحمر يتوهج كالنجفة، والضوء الأخضر عود من الكبريت ، ما زال الطريق طويلا، ولكن الحركة الآن على الطريق الصحيح ، ويختم الرفاعى تقديره للمسرحية قائلا : التحولات فيها

مصنوعة بفنية وسهولة ، وتؤدى إلى مناطق مليئة بالفعل والوعى.

يبقى فى الكتاب كلام كثير ذكى وطريف ولماح حول مسرحيات : «السؤال» للكاتب هارون هاشم رشيد و «اليهودى التائه» للكاتب يسرى الجندى و «واقدساه» له أيضا ، و «شمشون ودليلة» لمعين بسيسو و «الذباب الأزرق» لنجيب سرور وفحص الرفاعى لهذه المسرحيات يعلى دائما من شأن العبارات الفاعلة فى الحوار ، ويسقط على الوقوع فى أسر الصيغ الشعرية الجامدة ، ويفرق بين ما هو جيد فى مسرحية مهمة هى : «اليهودى التائه» دون أن يغفل عن معايبها ، بينما تشتد نبرة النقد فى حالة : «واقدساه» ومؤلفهما واحد.

بالنسبة لى ، كان كتاب محمد الرفاعى مفاجأة سارة، وهدية جميلة ومدعاة لفخرى لأن يقدم بيننا ناقد وباحث مسرحى على كل هذا القدر من الحب والغضب والقدرة على عدم التوقير ، حين يكون التوقير تكريسا للأصنام ودعوة مفتوحة كى يواصلوا الفتك بنا !..

٩- «اللعبة المسرحية» تفوز بالجائزة .. !

كل ما كتب وسوف يكتب عن فوز الفنان المسرحى الشامل «داريوفو» بجائزة نوبل ، ينبغى ألا تغيب عنا لحظة واحدة أن الجائزة قد منحت «للعبة المسرحية» وليس لأدب المسرح . فالفنان الإيطالى ليس كاتب نصوص تقليدية ، محبوكة ومسبوكة وجاهزة للعرض بنصها كل يوم دون تغيير بل هو يجمع أشتاتا من الفنون : الاسكتشات، النكات، الأصوات البشرية، فهلوة «الكوميديادى لارفى» ، وجرأة وسلاطة لسان المهرج فى العصور الوسطى، الذى منحه الملوك ما يسمى «بالرخصة الشاملة» أى الحق فى نقد كل الناس من الحاشية حتى الملك نفسه. وهو لهذا يعتمد مبدأ اتخاذ هذه النظرة

الموسعة لفنون المسرح وسيلة للتعليم وأداة للتغير الثورى - بل الثورى المتطرف . ولا يعتبر نفسه «جنتلمان المسرح» بل هو عامل فى هذا الحقل ، يعتمد أسلوب الورشة الذى طالما استخدمه شكسبير لتجديد شباب مسرحية قديمة وبث روح جديدة فيها ، غير متحرج من أن يشاركه أحد فى هذا العمل.

خلاصة القول أن داريو فو لا يكتب أدبا مسرحيا ، وإنما ينتج لعبا مسرحية. وقد طالما نبهت إلى أهمية الفصل بين اللعبة المسرحية وبين أدب المسرح، وقلت إن العمل المسرحى الناجح يبدأ على شكل لعبة ، العمدة فيها على فن الممثل والمخرج وباقى أفراد الطاقم الفنى إلى جوار النص المسرحى الذى يقدمه الكاتب على أنه مجرى مشروع تجرى مناقشته من قبل الفرقة جميعا ويتغير تبعا لاستجابات النظارة. وقلت دائما إن الهدف من المسرح هو إيقاظ النيام . منعهم من الاستسلام للخدر الذى يبثه النص المسرحى والمقدم على مسرح المعمار الإيطالى ذى الحوائط الثلاثة ، والفتحة التى ترسل إلى القاعة. مسرح يعتمد الصيغة الإشكالية من حيث يبدأ ويتأزم ثم ينفرج . ورددت المرة بعد المرة أن هذه هى إحدى صيغ المسرح وليس كل الصيغ . وأن هناك صيغة أخرى أكثر قربا لوجداننا هى صيغة مسرح الشعب بما فيها من أشكال مسرحية مختلفة . الأراجوز والمسامر، والحاكى المقلد والفنان المرتجل ، وبما تسمح به من إلغاء القاعة جملة وتفصيلا، ووضع الساحة أو الجرن أو السرادق المكشوف من كل جوانبه للمتفرج كى يتابع العرض من أى مكان يكون فيه . يضع هذا الاتساع فى مكان القاعة المقفلة .

قلت هذا وأكثر منه، فقوبل هذا الكلام بالاستخفاف تارة ، وبالتشكك تارة أخرى، وبالإنكار التام تارة ثالثة . إنكار مشفوع بالاستهزاء ! وقد كان موقف المسرحيين العرب من هذا الذى قلته ورددته مأساة كبيرة كمن فيها السر الحقيقى لأزمة المسرح، فليست هذه الأزمة راجعة لقلة النصوص ولا لندرة وعدم كفاءة دور العرض، ولا حتى للتضييق الذى يتعرض له العرض المسرحى من وقت لآخر من قبل السلطات، بل إن هذه الأزمة تكمن فى سوء التوجه والتوجيه الذى يعانى منه المسرح ليس فقط من ناحية الإد ين . بل

من قبل فنانى المسرح أنفسهم . هؤلاء لم يفكروا يوما فى أن يكونوا لاعبين بدلا من سادة فى حقل المسرح . والكثيرون منهم عادوا من دراساتهم فى الخارج وعلى رؤوسهم قبعات غير منظورة ، أخذوا يعملون بوحى منها، وبعضهم كان يكرر فى مصر ما تلقاه فى الخارج حرفيا، حتى حركة المسرحية وديكوراتها ورؤيتها ، دون أدنى محاولة للبحث عن الجديد.

وسبق هذا التوجه السيئ ما أقدم عليه عميد المسرح العربى توفيق الحكيم ، بعد عودته من فرنسا فى أوائل الثلاثينات ، من إدارة ظهره لمسرح الشعب الذى كتب له أوبريت «على بابا» وقطعه علاقته مع أفراد فرقة عكاشة واتجاهه – قلبا وقالبا – إلى المسرح «المحترم»الذى كان قد عاين نماذج جيدة منه فى باريس حيث صحب إبسن وموليير وراسين وبيرانديللو وشكسبير، فقرر أن يكتب كما كتب «الموتى العظام» ولا يعود أبدا إلى فن الأحياء . وهى غلطة ظل توفيق الحكيم يعانى منها حتى رحيله. فندم أشد الندم على أنه أدار ظهره للجمهور العريض وقنع بإرضاء الصفوة .

إلى جانب هذه الخطيئة الكبرى، قامت خطيئة لا تقل عنها ضررا. وهى الاكتفاء من التعامل مع مسرح الشعب بالعرض المحبوس فى قاعة إيطالية، بدلا من الانتقال إلى القرية والجرن والشارع والمقهى والساحات العامة والموالد. وهكذا لم ينتج عرض مسرحية «الفرافير» النتيجة المرجوة منه، لم تنطلق المسرحية إلى خارج القاعة . لم تحطم الجدران ولم تصل إلى جموع الناس. وحدث الشئ نفسه لأعمال الكاتب المجيد محمود دياب، فاقتصر عرض مسرحيته الفاتنة : «ليالى الحصاد» على خشبة المسرح القومى، وتولت قوى الملاحظة من بعد عملية وأد كل ما حاول هذا الكاتب المبدع أن يقدمه فى سبيل إيقاظ النيام . حتى مسرحيته الجميلة التى كان بمقدورها أن تنتج مسرح الشعب الحقيقى مسرحية : «لعبة القرية» لم تتردد قوى المنع فى مصادرتها هى الأخرى.

يلحق بما تقدم أن أحدا من فنانى المسرح المصريين لم يكن مستعدا لأن

ينزل ضيفا على السجون والمعتقلات . بل إن أكثرهم حرصوا على ألا تنقطع أرزاقهم فى الإذاعة والتليفزيون وأدوات التعبير الأخرى. ولم يمنع هذا من أن يقوم الفنان الجميل النفس والفكر : «عبد العزيز مخيون» من أن يعسكر ذات يوم بواحدة من مسرحياته فى إحدى قرى الوجه البحرى محاولا أن يصل بها إلى الفلاحين. لم تؤت المحاولة ثمارها . لأنه ما من أحد فى قصور الثقافة أو فى المحافظات أو بين صفوف المحافظين كان راغبا فى أن يقدم فنا مسرحيا حقيقيا بين جموع الناس .

نقارن هذا الحال بحالة الفنان الإيطالى داريو فو ، الذى عرف غضب السلطة ، فلم يمنعه هذا من أن يتحداها ويمعن فى التحدى ، ويدخل السجن ويمنع من تقديم أعماله فى التليفزيون ، وترفض أمريكا المرة بعد المرة أن تمنحه تأشيرة دخول بعد أن أصبح فنه مقدرا فى كل مكان . فتقوم المظاهرات تأييدا له ، يشترك فيها فنانون مرموقون ، بينهم آرثر ميللر.

ويزيد من حدة هذه الأزمة ، أنه حتى الفنانون المخلصون من أمثال فقيد المسرح العظيم : سعد الله ونوس قد تنكر فى أواخر أيامه لمسرح الشعب الذى كتب على أساس منه بعضا من روائعه : «حفلة سمر» و «مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك » على سبيل المثال . فقد فاجأنا العزيز سعد الله بالتصريح التالى الداعى إلى العجب الذى أدلى به إلى الدكتورة مارى إلياس، الناقدة والباحثة فى شئون المسرح فى جامعة دمشق – ضمن انشغالات أخرى بالمسرح – والذى جاء فيه قوله : إنه يشاطرالرواد الأوائل للمسرح – يعنى مارون النقاش والقبانى وغيرهما – رأيهم فى أن المسرح هو فن أوروبى لابد من إعادة استنباته فى بيئتنا المحلية . هذا الاستنبات لا يعنى على الإطلاق أن نحول هذا الفن العظيم إلى بضعة أشكال فولكلورية .. ولا أن نفبرك تراثا مسرحيا كما فعل البعض حين فبركوا تراثا مسرحيا كما فعل البعض حين فبركوا تراثا من بعض الحكايات ورسالة الغفران والمقامات .. إلخ . لقد كان الرواد أكثر وعيا من ذلك . وكانت الحلول التى قدموها لاستنبات مسرح له خصوصية مدهشة فى جرأتها وأصالتها وعمقها . ولقد أعلنت مرارا أن تجارب هؤلاء الرواد هى التراث الذى أثرى مسرحى أكثر من

أى تراث آخر –انتهى كلام سعد الله .لعجب فى هذا التصريح أنه يدين سعد الله نفسه بالاشتراك فى «الفبركة» المزعومة ولا يفسر – فى الوقت ذاته – لماذا نجحت الفبركة فى مسرحياته التى تقدم ذكرها ؟ كما أن التصريح يوضح أن سعد الله كان يستخدم «مسرحيات الفبركة» على مضض لعلها تعينه على تجاوز شئ بالذات ظل طول حياته يشكو ، وهو قيام فجوة كبيرة بين فن المسرح وجمهور النظارة . وهى فجوة ضاق سعد الله بها ذرعا – فيما يبدو – فقرر إدانة الماضى والتقدم الى كتابة مسرح لايقوم على اعتبار المتفرج قدر ما يقوم على تعرية الناس والأشياء .

غير أن فوز «داريو فو» بجائزة نوبل تقديرا للعباته المسرحية يردأبلغ رد على سعد الله عل أن العيب ليس فى فبركة التراث، بل فى النظرة الخاطئة لكيفية استخدام هذا التراث. لقد حول داريو فو تراثه إلى قوة حقيقية – وليست مفبركة – كسبت له القضية ومنحته الإقبال الواسع والجائزة غير المسبوقة. وإذن فالتراث برئ من تكاسل البعض ومن افتقاد الشجاعة عند البعض الآخر. ولو كان سعد الله ، والظروف المحيطة به، قد سمحت له بأن يكون قائدا فى حقل المسرح لانتهى إلى نتيجة مختلفة تماما.

ولا أريد أن أترك هذه النقطة قبل أن أعيد إلى الأذهان قضية الفرقة المسرحية «أوال» التى وضع جميع أفرادها فى السجن لأنهم تجرأوا على عرض مسرحية لا ترضى السلطات. ولا أود أن أنسى قضية فنان المسرح المصرى الموهوب منصور محمد ، الذى جرؤ على أن يصنع مسرحا مختلفا فتناولته يد السلطة الطويلة بالتحجيم ومارست ضده وسائل الخنق والابعاد ، حتى مات شهيدا . وأضم الى اسم هذا الفنان الشهيد اسم الفنان الجزائرى عبد القادر علولة، الذى اغتالته يد الإرهاب الآثمة عام ١٩٩٤ . أنشأ هذا الفنان القادر مع رفاق له«تعاونية أول مايو المسرحية» ، وقدم مسرحية «المائدة» للفلاحين فى الهواء الطلق ، وانتقل بها من قرية إلى قرية حتى بلغ عدد العروض أربعين عرضا، كل منها ينتهى بنقاش مع الفلاحين، يتغير

العرض بموجبه ، فيضاف إليه أو يحذف منه . وعلى المدى أخذت تتبدى للفنانين المشاركين مساوئ المعمار الإيطالى ، الذى يضع حاجزا بين الجمهور وبين الفنانين، ويمنع فى المسرح أن يكون مسرحا للشعب، يملكه الشعب ويوجه أقداره ويحدد مراميه. آمن عبد القادر علولة بهذا الفن الجزائرى الوليد ، ولكنه لم يدر ظهره للمسرح الغربى، بل أمعن فيه النظر مثلما أمعن النظر فى المسرح الآسيوى، وربما مسرح أمريكا اللاتينية .

ولأن هذا اللون من المسرح يشكل خطرا واضحا على المؤسسات المهتزة، ويحيل المتفرج إلى عقل صاح قادر على النقد وإصدار الأحكام ، كما كان يريد برتولد بريشت ، أو مشارك فعال فى الأحداث خارج مكان العرض ، كما هدف بيتر فايس ، لأن هذا الخطر كان ماثلا وقويا ، كان لا بد أن تمتد أيدى الاغتيال الآثمة لتنهى الخطر قبل أن يستفحل ، وفى الجزائر كان مسرح عبد القادر علولة يهدد الطرفين المتصارعين معا : الأصولية ، والحكم العسكرى معا. كلاهما لجأ إلى إغلاق الأفواه ، فلما لم يفلح فى هذا ، كان سفك الدماء الغزيرة هو الحل!

أعود لحظات إلى سعد الله ونوس ، فأجده فى آخر أعماله : «الأيام المخمورة» قد استخدم بعضا من المفردات الفنية التى زعم لنفسه أنها تفبرك التجربة المسرحية. لقد وضع فى المسرحية شخصيتى : الأراجواز والأراجوزة وأسند لهما دورا واضحا فى دفع الأحداث . هذا هو الوجه الأصيل للفنان الكبير سعد الله .. وهو يثبت أن ما كتبه مستخدما أسلوب ومادة مسرح الشعب لم يكن مجرد بحث عن زى مسرحى جديد ، أو متابعة لتيار مستحدث وإنما هو جزء أصيل فى فكر سعد الله المسرحى .

أوجه التحية للناقدة والدارسة الموهوبة «نهاد صليحة» التى كانت أول من تنبه من جيلها إلى أن المسرح لعبة وليس مجرد أدب!

١٠- محمود دياب ولعبته المسرحية " الهلافيت "

الحكاية وما فيها أن محمود دياب أراد أن يفرج عن نفسه كربة من الكربات الكثيرة التي كانت تثقل صدره : كربة الهزيمة التي تعرض لها الوطن في عام ٦٧، الغربة وكربة الغربة التي باعدت بين فنه وبين الناس، بعد مصادرات متوالية لمسرحياته، على رأسها مصادرة عمله الباقي : " باب الفتوح " وكربة التمزق الداخلي الذي أورثه نزيفا دائما : تمزق لأنه لا يستطيع أن يكون ما طمح أن يكونه : الضمير الحي المعذب، الذي يريد أن يوقظ النيام في المسرح أساسا – وتمزق مواز لأنه – حتى هذا التمزق – لا يراد له أن يبدو على السطح أبدا . لا يريد أحد أن يدع محمود دياب يكشف أوجاعه، ويعري جسده المثخن بالجراح . على النقيض .

كان قد رتب لمحمود دياب أن تغلي مراحل غضبه حتى إذا تكاثف البخار أحكم الغطاء على المرجل بأمل أن ينفجر فينفجر معه محمود دياب .

وهذا – بالفعل – ما تم ! جرب الكاتب أن يصرخ صرخة ملتاعة ينفث بها غضبه . فعل هذا في " باب الفتوح " حينما جعل المناضل أسامة بن يعقوب يواجه أعداءه منَ خونة العرب بهذه الكلمات النارية : " أنني أعرف من أنتم أعرفكم جميعا . فما أكثر ما التقيت بوجوهكم في الأندلس وفي المغرب وفي مصر وفي الشام وفي كل بلد وطئته قدماي .. أن الفتوح لن تتسير لهذه الأمة إلا إذا هي مرت على أجسادكم جمعيا . وبلا رحمة " . ولكن هذه الصرخة الملتاعة لم تبلغ أحدا، لأن صاحبها قد كمم فمه، وصودر عمله، وأصبح من بعد أمام المصادرين . لم تصادر هذه الصرخة النارية

الجريئة وحسب بل وصودر من بعد كل عمل قدمه محمود دياب . فقد شاءت قوات الملاحقة أن تعتقد أن محمود دياب خطر عام ينبغي توقيه مهما توسل صاحبه بالوسيلة بعد الوسيلة كي يبلغ الناس . وإذا كان قد قام في ظن الكاتب أنه حين يقدم للناس لعبة مسرحية كالتي اعرضها للقراء هذه المرة لعبة " الهلافيت " فقد يجتاز فنه الحاجز الصلد، فقد أثبتت الأحداث أنه كان واهما . فحتى هذه اللعبة الخفيفة، مادة وشكلا وتوجها . لم يقدر لها أن ترى النور إلا ليلة واحدة فقط في قرية من قرى كفر الشيخ، ثم منعت من بعد .

بماذا توسل محمود دياب كي يقدم لعبته المسرحية " الهلافيت " ؟ مد يده إلى القصص الشعبي – ألف ليلة أساسا – فأختار منها موضوع السادة الأكابر الذين يريدون أن يزجوا أوقات الفراغ، أو يتخلصوا من الملل أو يلقوا في وعي العامة أن العامة لا يمكن أن يكونوا إلا عامة، حتى ولو وصلوا – مؤقتا – إلى مناصب السيادة . هكذا فعل هارون الرشيد وفي " معروف الإسكافي " وهكذا فعل سعد الله ونوس في " الملك هو الملك " هارون الرشيد يصل بمعروف الإسكافي إلى العرش يملكه ليلة واحدة ويتندر به ويزيح عن قلبه الملل ثم يلقى به من جديد إلى الحماة التي نشأ فيها . وسعد الله ونوس يدفع بتاجره المفلس إلى العرش فما أن يجلس عليه حتى يرفض مغادرته، ويقر في وعيه أنه الملك بالفعل، وينسلخ من طبقته وهمومها ويسلك سبيل الملوك الظالمين، حتى ليصدق من حوله أنه الملك بالفعل . وسعد الله ونوس يريد أن يقول : أن الملك يصبح ملكا متى أتيحت له الفرصة وأوتي الوسيلة والحاشية والأتباع وكل ما يجعل الملك ملكا . وهو يريد بهذا أن يوضح أن التخلص من الظلم لا يأتي بتغيير الأفراد، بل بتغيير الأنظمة .

أما محمود دياب فقد أتخذ طريقا مشابها وإن كانت خاتمته مغايرة لما تقدم . ليس فى " الهلافيت " ملوك لا أتباع . بل سادة وهلافيت . أوغاد ظلمة يعيشون على حساب الفقراء، وفقراء يتميزون غيظا وكمدا، ويمضهم الظلم، ولكنهم لا يستطيعون له دفعا، لأنهم لا يجرءون على الكلام .

الكل اجتمعوا كى يحظوا بسهرة هانئة يسمعهم فيها الشاعر ملحمة أبى زيد الهلالى يتأخر الشاعر كثيرا وتمل النفوس وتخيب ظنون من جاءوا ليمرحوا وفجأة تبرق فى ذهن منصور أبو سعد – من أعيان القرية وأصحاب النفوذ بها – فكرة يهش لها كثيرا : لماذا لا يعطى الهلفوت شحاته فرصة لا يحلم بها، فرصة أن يصبح عمدة الجلسة كلها، وذلك إلى أن يصل شاعر الربابة حسان .

على استحياء، وبعد تردد شديد يقبل الهلفوت شحاته منصب العمدة، ويختار لنفسه شيخ خفر من بين الهلافيت، اسمه الجحش . ويخلع تاجر المواشى – بلغته على شحاته ويمنحه منصور عباءته، ويصبح له كرسى . فتكتمل بهذا أدوات العمدية . وتاجر المواشى هذا، غنى ونصاب، وفى الزمرة أيضا الشيخ إسماعيل شيخ الخفر ومحمود أبو عامر ويتولى شئون القرية القضائية، ورجل واسع الذمة، منحاز إلى ذوى النفوذ . ويسمى محمود دياب هذه المجموعة : " المجموعة المهمة " ويقسم فضاء المسرح ثلاثة أقسام : الأول تحتله المجموعة المهمة التى تقدم ذكر أفرادها ويضع فى القسم الثانى مجموعة الهلافيت، ويصفهم محمود دياب بأنهم قوم لا يملكون شيئا سوى أنفسهم . إذا ما اختلوا بأنفسهم . أما إذا التقوا بالمجموعة

المهمة فهم ملك لها . يعملون فى الأرض أو فى البيت مقابل أجر وفى أوقات الفراغ يضحكون الآخرين بلا أجر .

وفى القسم الثالث من الفضاء المسرحى يضع الكاتب مجموعة الهلافيت المتفرجين . هؤلاء يقبعون فى أماكنهم يرقبون ما يجرى ويحددون مواقفهم من المجموعة المهمة ومن العمدة المؤقت شحاته وشيخ البلد الجحش، حسب ما يمكن أن ينالهم من نفع . وحين يقرر منصور أن يمنح شحاته رخصة أن يقول ما يبدو له وأن يفعل ما يحلو له، ويطلب ما شاء من طلبات، ينتشى شحاته ويستشعر القوة . ويقرر أن يأخذ المسألة مأخذ الجد . يصبح بالفعل عمدة فى حلم شخصى يتراءى له : لو أبح عمدة فى الحقيقة فيستدعى منصور أبو السعد ويطلب إلى أخته زينب أن تصفعه ، ثم يحرم عليها أن تغادر الدار . وكان منصور يحلم بأن تخدم عايشة فى منزله . وعايشة هى الفتاة التى يرنو شحاته إلى الزواج منها منذ ما كان مجرد هلفوت . الآن سوف يتزوجها ويشترى لها ملابس وأحذية ويكتب لها خمس نخلات باسمها . أما أمه فسوف يوفر لها زيارة السيدة زينب وسيدنا الحسين، ويبنى لها بيتا خاصا بها حتى لا تتعارك مع زينب – وسوف يشترى لها عنزة وإوزات تربيها . ثم ينظر شحاته إلى مجموعة الهلافيت المتفرجة ويقول : سوف أمزق وصول التعامل مع منصور بالمشاركة فى البهائم، وأردهم عن عن بيعها لتاجر المواشى . ويمضى العمدة شحاته فى أحلامه فيقرر أن يجعل الساحة كلها دواره الخاص، ويملؤها طبالى حتى يأكل الغادى والرائح " وينجعص " هو على كرسى المصطبة، يراه الناس فيكفوا عن التنازع، وتكسد أعمال محمود أبو عامر الذى يتعيش من قضايا الفلاحين ويبتز أموالهم .

ثم ينتقل شحاته العمدة من الاحلام إلى الواقع . يقرر أن يجمع الهلافيت كلهم وراءه، ويتحدى منصور أبو السعد ويطلب إليه أن يتنازل عن وصل الأمانة الذى يطوق به هلال، المزارع الفقير، وبالطبع يرفض منصور، فيتكتل الهلافيت وراء شحاته، الذى يطلق فى الاجتماع سرا خطيرا . أن منصور يعبث ببنات القرية اللواتى يدخلن داره . لا يتحرج شعبان أن يقول أن هذا حدث لأخته هو ولبعض بنات القرية . ويقول إنه كان جبانا فلم يشأ أن يتحدى منصور . كان عقله إذ ذاك فى رجليه . أما الآن فإن عقله فى رأسه . وهو يتحمل إعلان النبأ الفاضح . من أجل إنقاذ باقى البنات، ودفاعا عن زينب أخته، وحماية للفتاة التى يتطلع للزواج منها عايشة

إزاء هذا تنفك عقد الصمت التى كانت تمنع الألسنة من الكلام يشكو أحد الفلاحين من أن منصور شاركه على بهيمة وباعها بسعرين مختلفين السعر الأعلى لنصيبه فيها، والسعر الأدنى لشريكه الفلاح المسكين . وتثور ثائرة الهلافيت ويقررون الوقوف صفا واحدا إزاء الظلم .

الرسالة التى أراد محمود دياب أن يوصلها إلى الناس عبر هذه اللعبة المسرحية أن الجائع الذى لا يجد قوت يومه لا يمكن أن يثور . فإذا ضمن ما يقيم أوده، وإذا صادفه من يبصره بحقوقه فإنه يصبح إنسانا أخر . شحاتة المستخذى الفقير الذى اغتيل شرف أخته فلم يستطع الثأر، ما أن يجد الطعام والفرصة حتى يأخذ موقف التحدى . والجحش، الذى أتخذه شحاته شيخا للبلد، يتماسك هو الأخر

ويرفض أن يسميه أحد باسم الجحش ، الذى أطلق عليه استهزاءا به يوم كان يستأهل الاستهزاء، ويقول أن أسمه الحقيقى شعبان، وشخص ضخم الجثة موفور العافية يظهر فى أخر المسرحية ينادى بالصوت العالى " راح فين الجرم ؟ هذا هو أبو رتيبة إحدى ضحايا منصور أبو السعد .

رغم خفة التناول – وفنتازيا الهلفوت الذى يصبح عمدة والأستعمال المتكرر لعنصر " الفارس " أو الأداء الهزلى فى دخول وخروج الولد الذى يسأل المرة عن المرة عن شاعر الربابة إن كان وصل لأن أباه يريد أن يشارك الحفل – رغم قالب الحاكى المقلد، أو التمثيل على المكشوف، كما كان توفيق الحكيم يحب أن يسميه ، بل ربما يفضل هذا القالب، ينجح محمود دياب فى تقديم عديد من الشخصيات الواقعية : الداهية المدلس محمود أبو عامر، الأم زنوبة التى أستدعاها شحاته كى تتمتع بمشاهدته وهو فى أبهة العمدية، فتكيل له الضربات وتسخر منه وتهزأ لأن منصور قد أتخذه مضحكا يشبه القرود كى يتسلى على حسابه، ثم لا تلبث أن تنضم إلى أبنها حين تتبين جدية موقفه ورغبته فى فضح الظلم .

شيخ الهلافيت سيد أحمد الطاعن في السن الذي يطلب الانضمام إلى مصطبة العمدة والذي يقوم بقيادة ثورة الهلافيت وتوجيهها الوجهة الصحيحة كلما أخطأ شحاته في القول أو الفعل . وبالطبع من

صور أبو السعد وتاجر المواشي كل هؤلاء يقدمهم محمود دياب تقديما واقعيا لا ينال منه الجو الهازل الضاحك الذي يلف المسرحية .

ويسمي محمود دياب عمله : " كوميديا ريفية " ولا يطلب لها مسرحا بل يكفي أي مكان فسيح في القرية – الجرن مثلا – ولا يطلب ديكورا إلا شجرة ولتكن شجرة توت ليعلق عليها كلوب وسيلة الإضاءة الوحيدة . ولكنه ينص على وجود مصاطب مختلفة الحجم والارتفاع في وسطها أكبر المصاطب مساحة وهي المخصصة لشاعر الربابة .والتي سوف تستخدمها السهرة مصطبة للهلافيت

تذكرنا الهلافيت بمسرحية توفيق الحكيم " الصفقة " التي سعى بها عميد الدراما العربية إلى بلوغ الناس في القرى وأماكن التجمع الريفية وبسط من أجلها اللغة واختار موضوعا شعبيا في مبناه وتوجهه : قرية تتكاتف لشراء بعض الأرض فيهبط عليها من حيث لا تحتسب مالك غني يطمع في الأرض وشرف أجمل الفتيات في وقت واحد ثم يجعل الحصول على الجميلة شرطا للتنازل عن الأرض التي كان يهدد بامتلاكها .

حل توفيق الحكيم مشكلته باستخدام المليودراما الكوليرا التي حاصرت قصر البك بالقاهرة ومنعته أن يسلب الفلاحة الجميلة شرفها ولكنه – فيما عدا هذا– قدم مجموعة لا تنسى من شخصيات القرية الريفية : المرابي ، والتاجر المدلس ، والابن الطايع ، والفتى الشجاع الذي يقدم حياته – إذا لزم الأمر– فداء لشرف حبيبته.

أما محمود دياب فقد لجأ إلى التناول الواقعي ووجد حله في تكتيل المظلومين كذلك فعل نجيب سرور في " يس وبهية " حيث الثورة ضد البك الإقطاعي هي الحل المرتجى والضامن لشرف بهية

المسرحيات الثلاث تكون عقدا طريفا من دراما الفلاحين ينبغي أن يلتفت إليه مدمنو التجريب على نماذج خارج الأدب المسرحي العربي وجدير بالذكر أن الفضل يرجع إلى الزميل الناقد فاروق عبد القادر في إنقاذ الهلافيت من الضياع فقد دفع بها إلى النشر وكتب لها مقدمة لماحة استعرض فيها بعضا من آلام محمود دياب .

١١ - "الملك هو الملك"
فرح سياسي شعبي على مسرح السلام

حينما دخلت مسرح السلام لأتفرج على " الملك هو الملك" استقبلتني موجات من الفرح . ليس هذا عرضا مسرحيا وحسب ، وإنم ود

هو فرح شعبي ، الكل فيه مدعو إلى أن يسعد ، ويتمتع، ويفكر ، ويشارك مع المشاركين ، ممثلين ونظارة .

أن جو الفرح هو الذي هيأ للشابة الجميلة أن تقعد على حافة الخشبة في انتظار أن يبدأ "اللعب " لم تجد حرجا ، ولم يحاول أحد أن يردها عن القعود . ليس هذا مسرح المتأنقين ولا أصحاب البطون المتخمة إنما هو فرح كأفراح الموالد ، والمهرجانات الشعبية يقدم للمتفرج لعبا مسرحيا كالذي كانت تقدمه مهرجانات الكوميديا في أثينا القديمة وسيرك روما ذو الألعاب الخشنة. وفنانون المسرح الجوال في أوربا العصور الوسطى ومخايلو خيال الظل في مصر للملوكية أيام ابن دانيال حيث المسرح لعب أولا ، ثم ما استطاعت قدرة الفنان أن تضيفه ـ - بعد هذامن فكر وأفكار.

لهذا لم يكن عجبا أن أجد متفرجي مسرح السلام في حالة ترقب وصبر نافذ وأمل في أن يبدأ العرض حالا، كل من مشى على الخشبة يستقبله النظارة بالتصفيق والصفير حفزا للفنانين على أن يبدءوا لعبهم ، وتنفيسا عن رغبة المتفرج في أن يبدأ دوره الهام : المشاركة في العرض بما هو أهم من الجلوس في المقعد . وبدأ اللعب : مسرحية سعد الله ونوس الفاتنة " الملك هو الملك" التي أرتشف الكاتب السوري المرموق رحيقها من حكايات ألف ليلة ،

وحولها إلى مسرحية شعبية تنادي بسقوط الطغاة وتحفز الناس على أن يرفضوا – لا مجرد الطغاة – بل الطغيان ذاته. فالتغيير لا يأتي حين يسقط ملك ويقوم آخر وإنما تتحول الأنظمة إذا ما تغيرت من الأساس. التقط مراد منير المسرحية وحكايتها الشعبية فنظر إليها نظرة درامية أخرى دفعته إلى أن يصب أحداثها في قالب مسرحي كثير المرونة ، يجمع بين المسرحية المرتجلة ، والكباريه السياسي ، وعروض الموالد ، محتفظا – أثناء هذا كله بالفكرة الرئيسية التي وضعها سعد الله ونوس في مسرحيته .ثم جعل مراد منير الجماعة الثورية في مسرحية ونوس تعبر عن ثوريتها بالأغنية المستندة إلى التراث الشعبي ، كلماتها طلقات رصاص من مدفع رشاش ، أغنيات كتبها الشاعر "القناصة" أحمد فؤاد نجم – ووجه طلقاتها إلى الطغاة وحواشيهم ، وأجهزتهم القمعية ، .اسند المخرج اللماح دور رئيس الجماعة إلى المغني الشاب ذي الطلعة البهية والحضور القوي " محمد منير فصال في المسرح وجال ، يصوب الطاقات ويطلق الضحكات ، ويثير المواجع ويضع البلسم على الجراح ، تشاركه في هذا جماعته النابضة وأبرزها ناصر شاهين .

وقدم المخرج هدية كبرى للمسرحية بإسناد دور أبو عزة ، التاجر المفلس الذي تمنى أن يكون ملكا – ولو ليوم واحد- إلى الفنان الفائق الموهبة صلاح السعدني . فجر صلاح أمامنا طاقته التمثيلية غير المحدودة وغاص في أعماق دور متعدد الدرجات يصور التاجر المطحون الممرور الذي ذهب الظلم بعقله، حتى أسموه المغفل ، والزوج الذي تفترسه امرأة هي في رأيه نكدة ، ترده عن الخمر ، وتنهاه عن الاستدانة ، وتجعل الضحكات تجمد في حلقه ، ثم ذلك التاجر الممرور وقد ارتقى العرش كما كان يتوق ، فما أن أمسك الصولجان حتى وضعه في قبضة من حديد ، واستند إلى البلطة في

تأكيد حقه في العرش ، وعامل حاشيته بالحسم الظالم والبت السريع ، حتى سجد له الجميع وآمنوا بأنه الملك الحقيقي، وليس اللعبة التي اقتنصها الملك الأصلي ليدفع عن نفسه ساما يحسه كل من أكل من الطعام ، والنساء وأرواح البشر حتى بشم

في كل هذه المراحل من الدور ، كان صلاح أستاذا يقود موهبته المتعددة في اقتدار ورسوخ قدم ، جعل قامته الفنية تطول كثيرا.

وتجعلنا – بلا تردد – نضمه إلى نخبة كبار فناني المسرح عندنا

وقام حسين الشربيني بدور الطاغية البارد الأعصاب ، الواثق من أنه ملك على قطيع من النعاج ، والذي يدفعه وثوقه المغرور إلى أن يقامر بعرشه تلمسا للنجاة من الضجر ، وتعبيرا عن احتقاره للناس ففي وسعه أن يجعل أدناهم يتسنم العرش ويصبح ملكا مؤقتا ، وفي إمكانه أن يقذف بالملك المزيف من حالق . وبين الارتفاع والسقوط يجد الملك عزاء وترفيها شرسين وتنفيسا عن رغبة متأججة في تحقير البشر ، قام الشربيني بالدور في رسوخ القدم المعروف عنه في أعمال سابقة، وخفة ظل أيضا ، وصور الملك الواثق والملك الذي خلع نفسه بحمقه تصويرا نافذا فعالا وكان مقابلا ممتعا لأداء صلاح السعدني أما شعبان حسين في دور الوزير " الحصيف" المدافع عن النظام ، الساخط على حمق سيده الملك فقد قدم أداء هادئا رصينا محيطا بأبعاد الدور.

وكشف لطفي لبيب في دور عرقوب عن قدرة فعالة لأداء دور المهرج الذي تعرفه الكوميديا الشعبية حق المعرفة ، الخادم

المسحوق المتفتح الشهية للحياة ، الطامع في مطايبها الذي يتلمظ رغبة في معاينة " النساء" لا ييأس من صدهن ولا يأبه بتحقيرهن ولا تنقطع له حيلة في محاولة الحصول عليهن هكذا كان لطفي لبيب في طراده للجميلة عزة التي تنشغل عنه بكلمات عبيد ورؤيته لمستقبل يكف فيه البشر عن أستغلال البشر ويعيش الكل في سلام ورغد من العيش ، أرشح لطفي لأداء الأدوار التي كان يضطلع بها الكوميديان العالي المقام : عبد المنعم إبراهيم في أعمال مثل " حلاق بغداد" و " على جناح التبريزي" .

وأتحدث الآن عن مراد منير ودوره الخلاق في العرض بدأ هذا الدور بقرار نقل مسرحية ونوس من قالب إلى قالب من المسرحية الشعبية الصرف إلى المسرحية ذات الانتماءات المتعددة التي أشرت إليها آنفا الشكل المرتجل والكباريه السياسي وحفلات الموالد والأعياد الشعبية وعروض الشوارع والمناسبات الاجتماعية وفن الحاوي ... إلخ .

ثم قرأ مراد منير الإرشاد المسرحي الذي ينص عليه سعد الله ونوس في المشهد الرابع من مسرحيته حين يجري إلباس أبو عزة ثياب الملك فيقول ونوس : يجب أن تتم عملية الارتداء بشكل بطئ وكما تؤدى الطقوس السحرية أو المقدسة يقرأ مراد هذا الإرشاد فيحول مشهد إلباس أبو عزة إلى طقس اجتماعي بالغ الأهمية بعيد الغور في وجدان الناس جميعا وهو طقس "السبوع " يحتفظ المخرج للطقس بكل مقوماته من غربال يوضع فيه المولود ويغربل إلى دق الهون إلى الأغنيات المعروفة برجالاتك ويضع أبو عزة في الغربال وتجري عملية الاحتفال بالمولود الجديد وياله من مولود ! طاغية آخر يولد من حضن المرارة والفاقة تجعله الصدفة ملكا فينسى على

الفور جذوره وينضم إلى الطبقة التي رفع إليها مدافعا بضراوة عن مصالحها ضد مصالح الناس.

قدم هذا الطقس في مزاج من السخرية والرغبة في إمتاع البصر وكأن وجوده عيدا للعيون كما يقول الإنجليز وكان من أكثر أجزائه بهرا الشموع الخمسة المشتعلة التي حلى لها ميمون أصابع يده فكانت تعبيرا بصريا مجسدا عن الجملة الشعبية المعروفة " أنا لو قدت صوابعي شمع" تعبيرا عن شدة التفاني في خدمة الشخص المخاطب هكذا يربط العرض الأحداث بمأثورات الناس وبطرقهم في التعبير ويعرض الحياة على المسرح قطعة من الحياة.

ومثل آخر من أمثلة الاستخدام الذكي للإكسيسوار المنديل الذي أمسك به أبو عزة وجعل عقدتي طرفيه تمثلان الشيخ طه الخائن المخادع وشهبندر التجار المتآمر الشرس وانتقل بحمم ألفاظه وتهديداته من عقدة إلى أخرى في مشهد مؤثر وفاة صلاح السعدني من الأداء الحار.

والديكور البسيط الموحي الذي قدمته سوزان أمين ووظفه المخرج باقتدار وجعل بعضا من أجزائه يمثل عرش الملك تارة وتارة أخرى عربة مسلحة تحوطها رماح الحرس وتتقدم في نهاية المسرحية لتعصف بالثائرين – تتقدم في بطء معطية الإيحاء بدبابة العصر الحديث.

أغنيات أحمد فؤاد نجم وألحان حمدي رءوف وأداء مجدي فكري لدور ميمون أداء ذكي خفيف الظل لولا ما شابه من مبالغة في الترقق في الليلة التي شاهدت فيها العرض ودور أم عزة الذي أبرزته

حياة الشيمي وصورت فيه الزوجة المطحونة تارة والزوجة الشرسة فكانت مقنعة في أداء الدورين

ودور عزة الذي قامت به فائزة كمال في أداء شاب متوهج حين تكون عضوا في كورس الثائرين وفي ترقب وتوجس وانكسار حين يميل بها الميزان فتقع في قبضة الوزير المزيف.

بقيت ملاحظة على الطريقة التي وجه بها مراد منير الجماعة الثائرة فهو لاعتبارات عملية ولرغبة في تأكيد قدرة هذه الجماعة على الوقوف في وجه الطغاة قد جعلها ساخرة لاعبة قافزة طوال الوقت وفي تقديري أن ثمة لحظات في المسرحية قد كان ينبغي أن تكون المواجهة أكثر جدية من أمثلة هذه اللحظات التهديدات التي وجهها أبو عزة – الملك إلى الناس بأن يقيل ويغرم ويعمل فيهم البلطة وأن يستحم في الدم ويتوضأ به حفاظا على عرشه فبعد هذه التهديدات الجهمة انطلق الكورس بالأغنية المعروفة " كداب ، كداب والله العظيم كداب" أداها الكورس اللحن الفكاهي اللاهي الذي عرفناه في طفولتنا وكان من الواجب أن يتغير اللحن من اللعب والهزء إلى الجدية والتهديد حتى لا يقل ثقل المواجهة بإزاء الطغيان الراسخ الذي يمثله الملك.

يثبت النجاح الجماهيري الفذ الذي حققه عرض " الملك هو الملك" بوضوح تام ما ناديت به مرارا من ضرورة وجدوى أن يدافع المسرح الحي عن نفسه – في عصر الدراما التليفزيونية – بالاعتماد على فنون العرض جميعا ولا يقتصر على الكلمة وحدها وأن يقلل الاعتماد على الديكور ويزيد من الإفادة من فن الممثل وأن يتوغل بالأشكال الشعبية المسرحية المأثورات في وجدان الناس ربطا لهم بالمسرح وربطا للمسرح بهم

١٢- سعد الله ونوس
والكتابة بحرائق الجسد!

جاءني الفنان الرقيق المرهف الحس : محمود الورداني يسألني أن أصف سعد الله ونوس ، نجم المسرح الكبير الذي هوى منذ أيام قلت له يا محمود : إن أروع ما نجزه سعد الله في سنواته الأخيرة هو أنه تداوى بالمسرح من جراح النفس والجسد معا .

هذا بالضبط ما كان يفعله سعد الله . كان يكافح الموت بالفن مستجيبا إلى النوازع الأولى التي حكمت الإنسان منذ بداياته الأولى ، منذ أن استعان بالرسم على جدران الكهوف والنحت يعبر به عن خوفه من الأرواح الشريرة ورغبته في مواجهتها والقضاء عليها . كان كل ما يحوطه يدعو إلى الهزيمة ، ولكنه عرف النار فعرف النور وصقل الحجر وتسلح به في مواجهة أعدائه الكثيرين واتخذ من الفن وسيلة لتحدي الفناء فبقيت ذكراه مسجلة على الصخور لا تبيد.

كذلك فعل سعد عبد الله ونوس قال في الكلمة التي طلبت إليه هيئة المسرح العالمي التابعة لليونسكو أن يوجهها للناس في يوم المسرح العالمي وهو شرف لم ينله من قبل كاتب مسرحي عربي غير عميد الدراما العربية توفيق الحكيم . قال سعد الله هذه الكلمات الدالة التي تتفجر بالحب والغضب معا حب المسرح والغضب لما آل إليه هذا الفن الجميل من وضع متدن . قال سعد الله :" منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان وكانت الكتابة وللمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي خلال هذه السنوات الأربع . كتبت وبصورة محمومة أعمالا مسرحية عديدة ولكن ذات يوم سئلت وبما يشبه اللوم : فيم هذا الإصرار على كتابة المسرحيات في الوقت الذي ينحصر فيه المسرح ويكاد يختفي من حياتنا ؟ باغتني السؤال وباغتني أكثر شعوري الحاد

بأن السؤال استفزني بل وأغضبني طبعا كان من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة التي تربطني بالمسرح . وأن أوضح له أن التخلي عن الكتابة للمسرح وأنا علي تخوم العمر هو جحود وخيانة لا أحتملهما ، وقد يعجلان برحيلي . كان علي لو أردت الإجابة أن أضيف : أني مصر على الكتابة للمسرح لأني أريد أن أدافع عنه وأقدم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حيا. وأخشى أن أكرر نفسي لو استدركت هنا وقلت : أن المسرح في الواقع هو أكثر من فن أنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها.

وختم سعد الله كلمته بهذا الأمل العنيد : مهما بدا الحصار شديدا والواقع محبطا فإني متيقن أن تضافر الإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح الفته ومكانته أننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ .

عرفت هذا الحب الجارف للمسرح والإصرار العنيد على أن يبقى حتى لا يضيع كل شئ : الإنسان وروح الإنسان وما علم الإنسان وما أخرج من روائع الفن عرفته عن سعد الله في لقاءات معه في دمشق والكويت والقاهرة في دمشق شهدت مع جمع من الأصدقاء بينهم الفنان ذو المعدن النفيس بهاء طاهر عرضا لمسرحيته مغامرة رأس المملوك جابر وفي الكويت حيث جاء سعد في السبعينات ليشهد عرض مسرحيته الأخاذة " سهرة مع أبي خليل القباني " حاول كلانا الاتصال بالآخر ولكن ازدحام الكويت بالمواكب والاحتفالات التي صحبت زيارة الملكة اليزابيث ملكة بريطانيا للخليج والكويت حال دون اللقاء الفعلي فاكتفينا مرغمين بلقاء الهاتف سعدت أنا بمشاهده العرض وكتبت عنه مقدرا ومحتفيا لمجله "العربي" وفي

القاهرة دعت مجلة الهلال سعد الله والدكتور أمين العيوطي وكاتب هذه السطور إلى حوار حول المسرح كانت القاهرة إذ ذاك تشهد العرض الجماهيري الأخاذ لمسرحيته "الملك هو الملك " وهو العرض الذي أستخدم فيه مخرجه مراد منير كل قدراته لإظهار طاقة سعد الله الفذة على الجمع بين الفكر والفرجة في مزاج عضوي غير قابل للانقسام واذكر أن المعرض نجح إلى الحد الذي وصفته فيه مجلة المصور بأنه فرح شعبي على المسرح ولما تلفت إلى سعد الله الذي ذهب إليه كل من فؤاد دواره طيب الله ثراه وفاروق عبد القادر من أن العرض قد خان الأصل الذي، أبدعه سعد الله رفض سعد الله هذا الرأي مظهر بهذا كم أنه رجل مسرح حق واع ومقدر لفن الكاتب المسرحي وفن المخرج وفن الممثل معا كان المخرج قد استعان بعناصر إضافية لبث مزيد من التشويق والفرجة ومن ثم المتعة الفنية في نص سعد الله مستعينا بالحضور الطاغي لكل من صلاح السعدني ومحمود الشربيني في دوري الملك الزائف والملك الحقيقي على التوالي كما ادخل صوت محمد منير الشجي إلى العرض مستعينا بكلمات أحمد فؤاد نجم التي تجمع بين اللذع ، والتهكم المرير والحزن الخفى فكانت النتيجة هي هذا الذي أسميته فرحا شعبيا كان من مظاهره أن انهارت الحواجز بين المنصة والقاعة ولم تجد فتاة بين المتفرجين ما يمنعها من أن تجلس على خشبة المسرح طوال العرض كما أن أحدا من الفنانين والفنيين لم يجد ما يحفزه إلى دعوتها لترك الخشبة بوصف أنهم أصحاب العرض. لقد اتحد الممثل والمتفرج في عملية بث والتقاط من المنصة إلى القاعة ومن القاعة إلى المنصة وهذه هي القمة التي تسعى إليها عروض المسرح الناجحة حقا خلال الحوار الذي دار بين المشاركين الثلاثة بدا سعد متوجسا متشككا في قدرة الفن الذي أحبه على الصمود فى وجه مؤثرات وافدة على

المشهد المسرحي والثقافي بوجه عام وقد بذلت جهدا كبيرا كي انقل إليه بعضا من الأمل الذي ظل يراودني دائما في وجه استنكار دائم من الزميلين فؤاد دوارة وفاروق عبد القادر قال فؤاد ذات مرة أنني أتمسك بالأمل لأنني اكره أن أرى المسرح الذي بذلت فيه سنوات العمر وعرق الجهد وثمار العقل أرى كل هذا وقد اصبح أنقاضا ومن ثم أتشبث بالأمل كي لا اتداعى من فرط الحزن غير أنني كنت دائما ارفض هذا الإشفاق الذي رأيته في غير محله لم يستفزني إعلان موت المسرح إلى الغضب الملسوع الذي أحس به سعد الله فقد كنت أبني تفاؤلي على حقيقة لا سبيل لإنكارها وهي أن المسرح حاجة إلى اللعب تولد مع الإنسان حاجة إلى التمثيل إلى تقمص الأدوار إلى الخروج من إطار الشخصية الثابتة إلى رحابة الشخصيات المتعددة المتنوعة بكل ما يمثله هذا من غنى ورقص وكنت أضيف إلى هذا أن حاجة الإنسان إلى المسرح قد تضاعفت في العصر الذي أصبح الإنسان يعيش فيه في أقفاص من الأسمنت المسلح تعزله عن جاره وعن شارعه وعن مجتمعه وعن الناس الفن الذي يطلبه يأتيه معلبا أو منقولا و جاهزا للاستهلاك دون أن يبذل الإنسان في سبيل هذا الفن المجمد أي جهد عليه فقط أن يجلس على كرسي ويفتح جهازا ما : الراديو أو التليفزيون أو الفيديو أو مؤشر طبق الاستقبال لكي تأتيه وجبته الفنية يستهلكها ويغلق الجهاز ثم يغط في النوم أو ينام حتى وهو يشاهد ما تقدمه التكنولوجيا السهلة التي تدغدغ الجسم ولا تمس العقل .

وكنت أقول أن هذا كله يعمق الشعور بالغربة وينمي بواعث الاكتئاب ولهذا تشتد حاجة الإنسان المعاصر إلى التواصل - إلى الوجود في خضم الأحداث وفي أحضان الجماهير . وأن هذه الحاجة الملحة تكمن وراء هذه المتابعة المحمومة للمسابقات الرياضية على

اختلافها – على رأسها كرة القدم من جهة ، وحفلات مصارعة الثيران من جهة أخرى وكلها عروض جماهيرية تلهب حماس المتفرج وتتيح له المشاهدة الفعالة التي تمكنه من المشاركة في صنع الأحداث بالهتاف والتهليل والصفير والغناء والتي تتقلب أحيانا إلى مشاركة بالبدن أيضا حين يقفز إلى الملعب ـ فجأة – نفر من المتفرجين احتجاجا على الحكم أو على اللعب أو على النتيجة ، مما نسمع ونرى مشاهد من بطول العالم وعرضه لهذا رأيت دائما أن حسن استخدام حاجة الناس إلى التواصل كفيل بأن يحفظ للمسرح حياته لأنه الوحيد بين الفنون الذي يتيح للإنسان أن يحتك بالإنسان في اللحم والدم معا وفي التو واللحظة كذلك.

قلت هذا أو بعضا منه أثناء اللقاء الذي دعت إليه مجلة "الهلال".

واذكر أن سعد الله قال في ختام الندوة أنك تنظر إلى المسرح من زاوية أعرض من تلك التي أنظر إليه منها وبدا لي أنه خرج من الندوة مرتاحا غير أن الأمور قد سارت من بعد في طريق حافل بالألغام والكوارث . قام النظام العالمي الجديد يسعى سعيا محموما لإلغاء الهوية الإنسانية جملة وتفصيلا قالوا أن التاريخ قد انتهى والمبادئ بضاعة راكدة لا جدوى من استخدامها ولا تجد من يشتريها قالوا لا تتحدثوا عن روح الإنسان فإننا قد أزهقنا هذه الروح من زمن لقد تحول الإنسان إلى رقم – إلى معلومة تخزن في أجهزة الكمبيوتر إلى أداة تستخدم ليس لها إرادة ولا قدرة على التحرر والتغيير .

هذا هو الموقف الصعب الذي استفز سعد الله ونوس إلى الغضب العارم الذي عبر عنه في كلمته ليوم المسرح العالمي . وهذا هو التحدي الوقح الذي حدا به إلى الكتابة المحمومة للمسرح وهي

الكتابة التي حول بها جسدا كان المرض ينهش فيه بكل ضراوة إلى أعمال مسرحية غير مسبوقة لا فيما قدم هو نفسه من قبل من مسرحيات ولا في مجموع ما قدم معظم المسرحيين العرب من أعمال لقد كان سعد الله يحرق جسده لكي يكتب على ضوء الحريق كان كذلك الراهب البوذي الذي أشعل في جسده النار احتجاجا على حرب فيتنام ووقف في ميدان عام تلتهمه النار ويسطع بريقها فيكشف خسة الحرب وخسة مرتكبيها ومدبريها.

أخذني هذا الكلام بعيدا عما كنت انتويه من الحديث عن المسرحية التي تشهدها القاهرة الآن وهي من أفضل وأشرس ما كتب سعد الله – أفضل من حيث الصنعة والقدرة على النفاذ إلى داخل الشخصيات والاحتفاء بالهم الخاص – وأشرس من حيث الهجوم الساحق الذي توجهه المسرحية إلى كل مظاهر الفساد – فساد الأفراد والأنظمة معا : مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" هنا يكشف سعد الله كل شئ وكل الناس ويصر على أن يقدم الشر في كامل عريه فلم يعد الظرف يحتمل أدنى قدر من المواربة غير أني أرجئ التعامل مع هذا العمل الفاتن إلى حديث تال.

١٣ - "طقوس" سعد الله وما أنجزته

نضال الأشقر بالإخراج الجميل

لم تكن " الماسة " المرأة الوحيدة في الدراما المعاصرة التي سعت إلى تحرير جسدها ومن ثم روحها وقلبها وعقلها . من إطار موضوعات صارمة ومنافقة وخانقة قبلها تحدث نورا في مسرحية ابسن : بيت الدمية هذا الوضع الظالم اكتشفت أنها ظلت ثماني سنوات تعيش مع رجل غريب عنها وإنها أنجبت من هذا الغريب زوجها ثلاثة أبناء فحين يتحقق لها هذا الاكتشاف تقرر من فورها أن تترك الزوج والبيت والأولاد وتخرج إلى العالم الواسع بحثا عن ذاتها التي فقدتها في بيت الدمية.

وفي الطقوس وبعد الفضيحة التي أودت بسمعة زوج مؤمنة نقيب الأشراف عبد الله وأدخلته السجن يقول لها الرجل " اعترف أنك امرأة من نوع نادر وإنك بالتسامح والكياسة والكرم علوت على كثير ترفض الزوجة هذا السمو المفروض : لم تسع إليه تقول أنها وزوجها كانا منفصلين منذ ليلة الزفاف كل منهما يدور في حلقة نفسه لم يكن بينهما إلا العقد يسألها: هل كان زواجها سيئا إلى هذا الحد ؟ فترد : كان زواجنا زواجا لا أكثر ولا أقل !

ومثل نورا أيضا كانت مؤمنة ضحية الزوج والأب معا كل سعى إلى خنق حريتها تقول نورا إنها خرجت من بيت الأب إلى بيت الزوج فلم يتغير في حياتها شئ وتقول مؤمنة لأبيها وقد جاء يزورها بعد أن أصبحت غانية ليسألها أن تعود إلى الطريق القويم " لا تلم إلا نفسك يا أبي أنت من مزق حياتي وانت من زرع الغواية في نفسي نعم لقنتني كلمات ولكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها وكيف تختلس النشوة من أضدادها ". بيت الوالد " التقي" كان مرتعا

للاحترام المنافق والشهوات المستعرة المتخفية كان يفسق بالخادمات الصغيرات ويلقنهن أصول الفجور ومراتبه وحين يفرغ منهن يدفعهن إلى الزوجة المغلوبة على أمرها لتستر عريه وإن لم تستطع أن تستر عرى الخادمات هؤلاء كن يتحولن إلى الدعارة إحداهن وردة التي ضبط نقيب الأشراف في جلسة جسدية فاقعة معها كانت إحدى ضحايا الوالد المحترم.

غير أن مؤمنة – الماسة التي لا تلقي كل اللوم على الآخرين في داخلها رغبة لا راد لها لأن تخلع عن جسدها كل الأستار يوم زواجها طلبوا إليها أن تجلس على كرسي الزفاف وتبدو محترمة ومتجهمة وجاءت الراقصة ورأتها العروس جسدا حرا يتدفق ويتماوج يمتد يضحك يشهق وثوبها البراق يود لو يتساقط ويتركنها تجمع النقود وتضئ الليل ودت العروس إذ ذاك أن تمزق الثوب الذي يحزمها ويصبها كالقالب أحست إنها قادرة على الرقص حتى الصباح ولكن حين احتواها سجن غرفة النوم وجدت الحيطان أقوى من كل رغبتها في التحرر ومن يومها ومؤمنة تتأرجح على حافة الهاوية تناديها الغواية وتزين لها أنها لو أوشكت على السقوط فسينبت من مسامها ريش ملون مزدهرا ومكتملا وستحلق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس تقول مؤمنة – الغانية الماسة – للمغني الشيخ قاسم الذي جاء هو الآخر ليثنيها عن المضي في طريق الغواني : أول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم أن أتحلل من أحكامكم ونعوتكم ووصاياكم كي التقي جسدي أتعرف عليه . صنعتم مني عورة هشة يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة وجعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة فصرنا جميعا زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب والمظاهر والقيود وقد قررت أن أخرج من المستنقع النتن وأصيره بحرا لا يتنتن .

مثل هذا التمرد الطاغي على الأعراف والتقاليد الظالمة كان ابسن يسميه الثورة على الأشباح في المسرحية التي تحمل هذه الاسم تتبين الزوجة الصارمة مدام الفنج أنها دفعت بزوجها دفعا للسقوط في مستنقع الملذات من فرط صرامة حياتها وحين يضيق الزوج بهذه الصرامة القاتلة ويلجأ الى الشراب والعلاقة مع خادمة البيت لا تتبين الزوجة الجرم الذي اقترفته لا تتبين هذا الجرم إلا حين يعود ابنها الوحيد الذي حاولت أن تحميه من فسق أبيه بإرساله إلى باريس ليتعلم الفن يعود الولد مصابا بمرض تناسلي ثم تجده من بعد يتودد ويغازل الخادمة. إذ ذاك تكتشف الأم أنها المجرم الحق المستحق لأكبر اللوم. بمسرحية "طقوس" الإشارات والتحولات سمة أخرى تقرنها بفن ابسن وبمسرحية بيت الدمية بالذات تلك هي المواقف المتوازية والمتقابلة هناك تواز بين الطبيب المسلول رانك المشرف على الموت وموقف نورا التي ترقص رقصة "الترانتيللا" رقصة الملدوغين من العنكبوت السام – لتخفي أداءها الدفين إحساسها أنها – هي الأخرى – موشكة على الوقوف على حافة الهاوية التي قد تشهد موتها .

وهناك موقف التضاد بين نورا وزوجها تورفالد الرجل الذي يؤمن بشكل الفضيلة وليس بجوهرها ونورا التي يتكشف لها جوهر الفضيلة فتدفع بعيدا وبإصرار لا يلين كل المواقف الزائفة وتخلع الأقنعة جميعا وتصر على أن تواجه الحياة متحررة من كل زيف حتى لو تركت الزوج والبيت والولد.

لم أعقد هذه المقارنة بين نورا وطقوس الإشارات والتحولات من أجل أن أبين كيف أن سعد الله – لدى تشابه الظرف الإنساني وتساوي الموهبة يجد نفسه ينهل من النبع العالمي للمسرح – لم أفعل هذا لأوضح هذه الحقيقة وحسب بل لأكشف عن حقيقة أخرى لا تقل

أهمية هي : أن سعد الله رغم الانفجارات المدوية التي تسود المسرحية ، رغم الهجوم الشرس على الأفراد والأنظمة والإدانة التي لا ترحم للفساد والمفسدين جميعا – ورغم إعلان سعد الله نفسه أنه كان يتحرر من نفسه إذ هو يكتب " يقشر" نفسه ويعريها كما كان يعري كل شئ وكل فرد رغم كل هذا فإن سعد الله لا يتخلى عن تصميم وهندسة هذه الإشارات والتحولات.

إن جهد الكاتب المصمم والمهندس لا يلبث أن يبتدي لنا لدى أعمال البصر وسعد الله نفسه يتبين هذا ويقرره حين يقول : " ورغم أني لم أفقد تماما ملكة المحاكمة والمباعدة اللتين تقتضيهما كتابة النص المسرحي إلا أني كنت في حالة مركبة يمتزج فيها التباهي مع المباعدة " وما كان لكاتب في مثل مقدرة سعد الله ونوس أن يجمع مقتضيات الكتابة للمسرح ويلقي بها إلى المزبلة لصالح فرقعات أو مؤثرات مدوية مهما كان القصد منها مبررا وموظفا : إن طقوس الإشارات والتحولات مصممة بعناية وراء الانفجارات انتقال المفتي من عبادة الجسد إلى إفناء الجسد والذوبان في الذات الإلهية يقابله من الناحية الأخرى انتقال الماسة من الحفاظ على الجسد وإن كان مفروضا إلى بذل هذا الجسد ومنحه للكافة ثم التبذل في هذا المنح وإصرار المفتي على باطنه المتماسك يقابله رغبة خفية في التخلي عن هذا التماسك والتقدم إلى عبادة الجسد والفناء الحسي فيه .والتزام " العفصة" بالعفة الظاهرة لا يلبث أن ينكشف عن رغبة حراقة في بذل جسده والتوق إلى أن يكون مظهره كمخبره معا . فحين يرفض الحب المخنث الذي يتقدم به إلى صديقه عباس يجد فرضا عليه أن يعلن عن حقيقة نفسه على الناس ثم يتقدم بعد هذا إلى الانتحار لأن " حبا" من هذا الطراز لا يحظى بأي اعتراف أو احترام.

فهناك تصميم إذن وراء الأحداث المتفجرة مهما قال سعد الله ومهما أكد من أنه كان يتحرر من نفسه ومن الكتابة إذ هو يكتب فإنه إنما كان يتحرر من الكذب والزيف والشعر الرنان ليجئ مسرحه أكثر صدقا وأكبر إقناعا.

وانظر الآن فيما فعلته نضال الأشقر بهذا النص المثير رغم تبينها أن المسرحية قدت من قماش عالمي هو قماش شكسبير أضفت إليه أنا وعلى مسئوليتي الخاصة قماش ابسن فقد أدركت الفنانة القادرة أن هذه مسرحية عربية رغم الوشائج مع المسرح العالمي ومن ثم فقد عجنتها وخبزتها في تنور شرقي بدأت عرضها بالغناء التراثي الذي جعل القاعة تهتف في صوت واحد " الله" ثم انتقلت إلى الغناء الفلكلوري الذي يصف جسدي وردة والماسة مستغنية عن بعض ما كتبه سعد الله في هذا الصدد ومستعينة بأغنية من تراث الشعب هي أغنية : " جوزي أتجوز علي وأنا لسه الحنة في أيدي" ولم أكن أعلم أن هذه الأغنية التي تفيض بالشجن معروفة خارج مصر وتوسعت نضال الأشقر في تقديم مظاهر الفرجة كان بين أبرزها تدشين الماسة غانية في بيت وردة في مشهد طريف وساخر معا كان أبرع ما فيه تقديمها المخنثين من الرجال وعلى وجوههم غلالات شفافة إلى جوار الغانيات مما أعطى المشهد مصداقية واضحة وجعل البيت دارا تقليدية للفحش. وقدمت نضال الأشقر روح المسرح مقطرة ومعطرة حين ألغت المكان والزمان معا، وجعلت الشخصية وما تقول ،توضح من هي وأين توجد ، مما حقق سلاسة أسرة للحركة ، ودفع بالديكور إلى أبسط أشكاله مقعد أو نحوه وأضفى عليه قيمة رمزية واضحة تمثلت في ستار الأرابيسك الذي يحجب ما يدور في الداخل ويتيح الرؤية إلى الخارج : رمز النفاق والازدواجية في النظر ثم تقدمت نضال في آخر المسرحية فجعلت

هذا الساتر الأرابيسك يبدو وكأنه نوافذ صغيرة في زنزانات سجن غير مرئي ، بدت لنا منه الشخصيات أسيرة أوضاعها ، وكان من أوقع ما حققت نضال الأشقر من نجاح في استخلاص جوهر المسرح ونصرته على الحركة، التي تحاكي الواقع وحسب مشهد انتحار " العفصة" الذي قدم بما يشبه البانتوميم بارتعاشات البدن وتقلصاته ثم وقوع جثة المنتحر على الأرض ، لم تستخدم نضال حبلا ولا مائدة ولم تصور انتحارا تقليديا وهذا ما كان يفعله معلمو المسرح الكبار أيام عصر النهضة في لافتة تقول : "هنا أثينا" وأخرى تقول : " هذه روما" ويترك الباب مفتوحا أمام خيال المتفرج ليشعل وينفعل ويشارك

هذه المخرجة التي تشرب من ينابيع المسرح الصافية تستحق منا كل تقدير، إنها سيدة الإخراج الجميل وسيدة المسرح الجميلة .

١٤ - حسن الوزير : مخرج مرهف

تلقي الإشارة الحقيقية ((للطقوس))

خرجت من العرض المصري لمسرحية سعد الله ونوس المستفزة ، وأنا سكران بغير الراح ! ليست هذه مسرحية وإنما هي موجة عالية ترفعك من الأرض وتنزل بك إلى الأرض وأنت مأخوذ ، مبهور، لا تبالي أن تحمل الموجة بين ما تحمل حصى وترابا وطحالب وبعض الأدران ، فهذا كله شأن موج البحر حين يغضب ويثور ويهدد ويكشف ويفضح قبل أن تنحسر الموجة .

وحين كتب سعد الله مسرحيته كان غاضبا عارما كالبحر الهائج ومن ثم ارتفع هياجه وغضبه واشتدت رغبته في أن يهاجم كل مظاهر الفساد في ترهات مدينة ظالمة قال عنها مفتي الديار الشامية وهو يحاور قائد الدرك : " الفسق والسكر والعربدة ليست أمورا نادرة في مدينتنا ".

فالمسرحية تأخذ بخناق الفساد أخذ عزيز مقتدر ، وإلا وقد انكشفت كل مظاهره ، إنها تهاجم الفساد وتهجوه هجاء شرسا حقا ، لا ينجو منه أحد يستحق النجاة : مدينة تحكمها المؤامرات بين الوالي والمفتي ونقيب الأشراف ، ويسير أمورها التجار ويشتهر بين سكانها الشواذ، ويلتحف بالاحترام الزائف الأب الجليل الذي يهتك عرض الخادمات دون سن البلوغ ويدفع بهن - لا مفر - إلى طريق الدعارة ثم يتخذ سمت المؤمنين وهو يحرك حبات مسبحته في وقار ! كل هذا الزيف يدفع إلى الانفجار ومن ثم تجد مؤمنة ، الأبنة المضيق عليها في بيت أبيها، المهملة في بيت زوجها نقيب الأشراف ، أنه لا مفر من الاحتجاج المدوي على كل هذا القدر من الكذب والنفاق ويجئ

احتجاجها جارحا حقا تتبع طريق الغواية وتجد أنه - وحده- هو الذي يحقق لها ما تصبو إليه من حرية .

هذا الاحتجاج الجارح هو ذاته أبلغ إدانة للفساد وأشدها مرارة ، احتجاج يقول : لكي يحصل المرء على حريته عليه أن يبذل جسده لا سبيل في بلد منافق ، كي يجمع المرء بين الحرية والطهارة فمن يجرؤ الآن على الطهارة ؟ كما كتب ذات يوم الفنان العذب علاء الديب ؟ الطهارة في المسلك تحتاج إلى وضوء وصلاة وجلباب أبيض نظيف وجسد مغسول وروح حرة تحتاج إلى قدرة واحتشاد ، وليس في دمشق تلك الأيام زمن المسرحية من عنده جلباب أبيض نظيف ومن يريد أن يتوضأ ويصلي ويحتشد تكون له روح حرة .

الكل في دمشق تلك الأيام فاسد ومدان ، هذا هو المدى الذي تبلغه الموجة العالية للمسرحية ، وقد تلقفها في العرض المسرحي المصري مخرج ذكي فائق الحس ، هو حسن الوزير وطاقم من الممثلين الأمجاد ارتفعوا بأدائهم - جميعا - لا أستثني منهم أحدا ، إلى أعلى ما بلغته هذه الموجة ومن ثم أصبحت المسرحية عاصفة قوية تشد القلب والروح والعقل معا ويخرج منها المشاهد وهو مأخوذ مسحور ومن ثم حديثي عن السكر بغير راح.

في مثل هذه العروض العاصفة لا يستخدم الناقد طريقة " الشوكة والسكين " كأن يقول :" كان ينقص المعرض كذا وكذا وكان من الأوفق لو فعل فلان كيت وكيت . ما هذا يكون استقبال العمل العظيم وإنما يكون استقباله بالصدر العريض والقلب المفتوح والجذل والنشوة تماما نستقبل موجة البحر العالية بالصراخ المبتهج بالخوف اللذيذ بالشعور بأننا نلتحم من خلال الموجة بشيء أكبر منا وأهم وأوثق صلة بالمادة الأولى للحياة.

وهذا ما أحسسته يوم ذهبت أشاهد المسرحية قدم طاقم الفنانين جميعا ما بين ممثلين وفنيين أفضل ما عندهن والتحموا التحاما عضويا بأدوارهم ، على القمة الشامخة كان أداء نبيل الحلفاوي في دور المفتي وإلى جواره تماما سوسن بدر في دور مؤمنة – الماسة، كان الحلفاوي سيد العرض ودعامته وكانت سوسن بدر سيدته الأولى ، طوال العرض كنت أفكر في هذا الطاقم الممتاز من الممثلين والممثلات الذين يبذلون أمامي عصارة الروح والجسد معا، وأشعر لرؤياهم بالامتنان والخشية عليهم ، كان حمدي الوزير في دور نقيب الأشراف يعتصر نفسه اعتصارا ويقدمها لنا، فعل هذا حتى بعد انتهاء العروض.

كنت قد فكرت في أن أتوكأ على ضعفي وأذهب أحيي أحبائي الفنانين في الكواليس ، ففوجئت بهم جميعا يأتون إلي يظهرون ابتهاجهم بعملهم وفرحتهم لأنني بينهم ، قال نبيل الحلفاوي : قد أسهرناك قلت له : نعم السهر ! كانت الساعة قد تعدت منتصف الليل ونحن نناقش العرض ، ذكرني هذا بأيام المسرح المجيدة حين كن نجادل ونتنازع الرأي في العروض المقدمة في عرض الشارع وبعد انتهاء التمثيل! نظرت إلى أحبائي جميعا وودت لو عانقتهم فردا فردا . قال نبيل الحلفاوي : نفعل هذا لنثبت أن أنفاس المسرح مازالت تتردد ، قلت المسرح حاضر دائما وعرض الليلة يثبت أنه حاضر بقوة ،وما تؤدونه من خدمة يتعدى بكثير تقديم عرض يأخذ بالألباب إنما هو كفاح ضد محاولة طمس معالم الإنسان الذي تهدد به قوى العولمة ، وهو برهان جديد على ما قاله سعد الله ونوس : " نحن محكومون بالأمل رغم الظروف المعادية المحيطة ،،ونرفض أن نستسلم" . عرضكم هذا عمل حضاري ونضال في سبيل الإنسان هكذا رأيته وهكذا وصل إلي.

هل أدلكم على أحسن ما قدم المخرج حسن الوزير في هذا العرض وما قدمه من مظاهر الحسن كثير؟ لقد فهم هذا المخرج الشاب السر العميق لهذه المسرحية ،وامتلك على الفور مفتاحها وذلك حين التفت إلى شخصيتي الخادم والخادمة وأبرزهما إبرازا عذبا رقيقا بارع الجمال ،خاصة حين جعلهما في ختام العرض يطفئان المصباح بعد أن عرضا لنا في بساطة آسرة ما يمتلكان من براءة وطهر وسط عباءة التي تحيطهما الفساد يقول الخادم للخادمة : أتريدين حديث الحب ؟ وترد : وهل تحسنه ؟ فيقول اسمعي إذن إن لحمي يحب لحمك ودمي يحب دمك وأنت نصفي وأنا نصفك وليس لدي المزيد تقول الخادمة : لا أطلب أكثر أنا نصفك وأنت نصفي ويقول الخادم : أليس هذا هو الحب؟ وتقول الخادمة : هذا هو مادام يكفينا ويسعدنا هذه هي الرسالة الحقيقية التي تود المسرحية أن تبلغها للناس رسالة الحب الحقيقي بين شخصيتين نجتا من الأتون المستعر لأنهما شخصيتان سويتان ولأنهما يشعران بعظم النعمة التي يمتلكانها.

تسأل الماسة الخادمة : هل أنت سعيدة مع زوجك؟ وترد الخادمة : إني أخجل يا سيدتي أن أقول .. إن قلبي لا يحتمل مزيدا من السعادة وتعود الماسة تسألها: أتحبينه؟ ترد الخادمة وهو يحبني .. لا يعرف كيف يزين الكلام ولكن حين يقول لي أنت نصفي وأنا نصفك أشعر بأن الدنيا لا تسعني وأني أريد أن أظل في حضنه إلى الأبد . وتقول الماسة : إني أغبطك فلا تفهم سببا للغبطة لا تعلم أن ما يأتي لها من نعمة قد تعذر على المدينة كلها أن تحصل عليه .

هذا – كما قلت آنفا – هو المفتاح الحقيقي للمسرحية وهو أبلغ رد على من رأوا فيها دعما للفساد وتجاهلوا الهجوم الشرس الذي توجهه إلى الفساد وفاتتهم تماما هذه النعمة العذبة الطيبة التي يرددها

الخادم والخادمة التي يتمنى "الخطاة " من أمثال الماسة لو كانت الطريق قد مهدت أمامهم ليعرفوا الحب النقي الخالي من الغرض.

عدت إلى بيتي بعد منتصف الليل تعذر على النوم حتى الساعات الأولى من الصباح يحدث لي هذا دائما حين استقبل عملا يملؤني ولا يترك لي سبيلا للراحة " يسكنني" العمل الفني كما تسكن الأرواح البيوت وأظل مدة واقعا تحت أثر ما شاهدت . في مساء اليوم التالي كنت أجلس في نادي الجزيرة وأنا ما زلت أعيش مع أحبائي الذين أسهروني الليلة الفائتة كنت أنظر إلى الساعة بين الحين والحين وأقول لابد أن نبيل الحلفاوي يتهيأ الآن لمغامرته التي تهدف إلى إنقاذ شرف نقيب الأشراف . أرى سوسن بدر في خمارها الأسود تخطو على المسرح في تؤدة واعتداد بالنفس لن يلبثا أن يصلا إلى مراحل الإنفجار، أرى قائد الدرك الذي جعلوه مجنونا وألقوا به إلى ظلام السجن أسمعه يردد كالمخبول : الزوجة هي التي جرسوها مع المفتي وليست الغانية التي ضبطت معه ، ثم ينتقي العبارة قائلا : التي ضبطوها وجرسوها هي العشيقة وليست الزوجة ، ويضرب الأرض بعصاه ويكاد يقول : ولكنني أرى البغل في الإبريق.

إن ظن أحد أن هذا الذي حدث لي بدعا فإني أحيله على ما كان يحدث لهنريك ابسن حين كانت مسرحياته تتلبسه حين كتب " بيت الدمية" كان يرى نورا رأي العين كل يوم ويقول نور اليوم تلبس رداء أزرق نورا الآن تفعل كذا وكذا كان يعيش مسرحياته ويجادل شخصياته ويجادل ، ويبدل في كتاباته حتى تصبح نصوصه مستعصية على القراءة إلا له هو شخصيا . كان يعد ثلاث مخطوطات للمسرحية الواحدة تختلف عن الأخريين اختلافا كبيرا في رسم الشخصية وليست في الأحداث ، في المخطوطة الأولى يتعرف

ابسن إلى شخصياته كما يتعرف ركاب القطار إلى بعضهم البعض اعترافا عابرا ينتهي بانتهاء الرحلة في المخطوطة الثانية يتعمق التعرف فتنشأ صداقة كالتي تقوم بين المشاركين في أحد منتجعات الصحة في المخطوطة الثالثة يعرف ابسن شخصياته معرفة تامة لقد أصبحوا لطول المعاشرة أصدقاءه الأقربين شئ من هذا يحدث لي في المدى القصير والمدى البعيد لمعاشرتي عملا مسرحيا ما .

لا تكتمل رسالة الحب هذه – التي تتخفى في رداء النقد قبل أن أقدم التحية الحارة لمسرح الهناجر وما يقوم به من دور كبير في ضخ الدماء الجديدة في عروق المسرح ، بؤرة إشعاع حقيقية نابضة وفاعلة . ونجحت مديرته هدى وصفي في خدمة المسرح عامة والمسرح العربي خاصة ،بما تقدم من عروض وحلقات بحث وورش مسرحية . وهذا شيء جليل يحسب لها ولوزارة الثقافة التي وفرت لها تفويضا شاملا في إدارة المسرح وتخطيط سياسته .

١٥- د. أحمد سخسوخ وكتابه :
دراسة في مسرح سعد الله ونوس

من دمشق تلقيت الدعوة التالية : " عند سعد الله نلتقي الساعة السادسة مساء الجمعة ٥ يونيو في حصين البحر الذكرى السنوية الأولى " لم أكن بحاجة إلى من يذكرني أن سعد الله رحل عن عالمنا قبل عام ، رحل ولم يرحل ما زالت كلماته الأخيرة التي هتف بها وهو يموت موتا بطيئا بفعل المرض الخبيث تدوي في الآذان " إننا محكومون بالأمل ، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ " كان سعد الله أيامها يقاوم الموت بالكتابة عوضا عن أن يخاف منه أو يتجنبه أو ينهزم أمامه، كان ينظر إليه بعيون لا تطرف ، كان يعلم أن الكتابة والفن عامة ، هي الوسيلة التي ابتكرها الإنسان الأول ليدفع عن نفسه الخوف من الأشباح والوحوش والظلام ، من أجل هذا رسم الحياة على جدران الكهوف فأعانته على البقاء طيلة حياته وخلدته من بعد الممات .

كان سعد الله يكتب وهو يحترق ،شبهته بالراهب البوذي الذي يشعل النار في نفسه ليضيء الظلام ويوجه التحذير ، ويمضي إلى المصير المحتوم في شجاعة لا تصدق ، لهذا قلت في مقال سابق أن سعد الله كان يكتب بحرائق الجسد وهذا ما توضحه الأعمال الأخيرة التي أخذت تتدفق منه بعد فترة صمت حيث امتدت ثلاث عشرة سنة لم يكن الأمل وحده هو الذي يدعوه للكتابة وإلى هذا الرفض العنيد لفكرة أن ما يحدث اليوم من فظائع هو نهاية التاريخ ، كان يعلن أن الإنسان قادر على يتحدى هذه الفظائع ويصرعها لو تسلح بالعزيمة والصدق والرغبة المحمومة - تبلغ أحيانا حد الوحشية - في أن ينظر في نفسه وفي الغير وأن يخلع عنه وعنهم كل الأقنعة _ كل

الملابس - ويقف في عري تام لا يجد من الأكاذيب ما يخفيه غير أن الألم كان أيضا مصاحبا للأمل وكان مبعث الألم شعورا مريرا بالهزيمة جعله يوجه هذا الحديث إلى ابنته قائلا : " كثيرا ما حلمنا أننا سنترك لكم زمنا جميلا ووطنا مزدهرا ولكن ، علينا أن نعترف ودون حياء بأننا هزمنا وأننا لم نترك إلا زمن خرابا وبلادا متداعية أود أن تكون هذه النبرة الكئيبة مجرد تهويمة مرض، وأود أن تكون الطاقة المخزونة في أعماقكم أقوى من هزيمتنا ورؤانا ومن يدري؟ فقد تجدون الجملة السحرية التي يغدو بها الزمن جميلا والبلاد مزدهرة .

هاأنذا انتقلت من الحديث العام عن سعد الله إلى حديث خاص قدمه الباحث الشاب د. أحمد سخسوخ ، الذي أخرجت له الدار المصرية اللبنانية للنشر كتابا جديرا بالتأمل والمناقشة بعنوان :" أغنيات الرحيل الونوسية : دراسة في مسرح سعد الله ونوس".

يعتمد الكاتب اعتمادا كليا على ما قاله سعد الله ونوس وكتبه في مناسبات مختلفة ، لتحديد معالم الأزمة التي يمر بها المسرح ، ومن ورائه المثقف في الوطن العربي ، ومن وراء هذه جميعا الثقافة بوجه عام في عالم تتملكه عوامل كثيرة شديدة العداء للإنسان - للفرد بصفة خاصة - ولحرية هذا الأخير في أن يتعامل مع الأنظمة والأحداث من واقع رؤياه الخاصة دون مبالاة بسلطات القمع والتسطيح والاحتواء والتهميش أو التوظيف ، وكلها مخاطر تصيب المثقف العربي بأفدح الأضرار قاومها أو استكان لها أو تجاهلها أو اختبأ منها في قمقم ذاته.

نقل أحمد سخسوخ عن سعد الله رأيه في الحال التي وصل إليها المسرح بعد هزيمة يونيو ، كانت هذه الهزيمة شديدة الوقع على

أبناء الوطن جميعا وبينهم المثقفون والفنانون والمفكرون ، دفعت الوجيعة سعد الله إلى أزمة شاملة قرر في أتونها أن يتخلص من كل موقف سابق اتخذه دون اختبار وتحليل دقيقين ،قرر سعد الله أن ينفض عن نفسه ثيابه الثقافية جميعا ويقف وحده عاريا في الميدان يطلب الهداية ويبحث عن النور على ضوء حرائق جسده ،قال وهو يشرح طول صمته : أنه كان في فترة مراجعة للذات ، ومحاولة لكشف جيل من المثقفين بسطوا التاريخ محولوه إلى عدد من الشعارات التي يبدو تحقيقها مرهونا بكفاية النضال والوقت، لكن التاريخ ثار من هذه المحاولات التبسيطية وتابع مجراه الدامي وترك الجميع عراة من شعاراتهم الممزقة ، وكان على رأس هذه الشعارات حتمية انتصار الفكر التقدمي ، ومن ثم لم يوجه المثقفون عناية كبيرة لمواجهة الفكر السلفي ولم يصطدموا بالسلطة بالقدر الكافي، ظنا منهم أن الفكر السلفي سينحل من تلقاء نفسه وأن السلطة مصيرها إلى التفتت في وجه الانتصارات المتتالية التي يحملها معه التحول الإيجابي .

وكان من بين أخطاء المثقفين ، سواء في صفهم القومي أو الصف التقدمي، أنهم أوقفوا حركة التنوير في الثقافة العربية التي بدأت في ثلاثينات وأربعينات القرن تلك التي قادها طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى والتي رأت في التراث تاريخيا وليس تميمة مقدسة ،وجاءت الطبقة الوسطى الصغيرة فوضعت الشعارات البراقة والجاهزة محل التحليل العلمي للواقع وبهذا وئد المشروع التنويري الذي كان هؤلاء الرجال العظام يسعون إلى تشييد صرحه : طه حسين من ناحية الأدب ، وأحمد أمين من جانب العقل ، وعبد الحميد العبادي من جانب السياسة ، وفي هذا المجال يذكر سعد الله ونوس بكثير من الاعجاب الدور الذي لعبه طه حسين بوصفه المثل

النموذجي لما يجب أن يكون عليه المثقف العربي، فالثقافة بالنسبة له معركة يخوضها بالقول والفعل في محاولة لتحرير العقول وتحديث المجتمع كما ربط طه حسين بين حلمه التنويري وبين الأرضية السياسية والاجتماعية ، وربط العلم وتجديد العقل والحرية والديمقراطية وتحديث الدولة والمجتمع المدني الذي تشكل فكرة الوطنية لحمته .

فإذا انتقل الحديث بعد هذا عن المسرح وما أصابه أدهشنا سعد الله بالهجوم على ما أسماه الشعبوية ، أي تقديس النظر إلى الشعب على حساب الواقع والحقيقة ، وفاجأنا بأن كل حديث عن مسرح عربي يعتمد الظواهر المسرحية والأشكال الشعبية ويدعو إلى تأصيل مسرح عربي على أساس من هذه العوامل إنما هو محض " فبركة" لا تثبت للتحليل . ثم مضى في مفاجأته الى القول بأن المبدعين الحقيقيين في حقل المسرح هم أمثال مارون النقاش والقباني – الذين اعتمدوا ما كان أنصار تأصيل المسرح يصفونه بالمسرح المستورد جاء هذا الرأي الأخير في حديث أدلى به ونوس للدكتورة " ماري الياس" ونشر في العدد الخاص من مجلة الطريق الذي احتفى بسعد الله كاتبا ومفكرا ومناظرا.

أما فيما أورده د. أحمد سخسوخ من رأي في هذا الشأن أبداه سعد الله فإن الكاتب الكبير يبدوا أكثر اتزانا وأقرب إلى الصواب . إنه لا يرفض الأنماط المسرحية الشعبية وإنما يدعو إلى حسن توظيفها واستخدامها الاستخدام الفني الأمثل الذي يجعلها عنصرا حيا متفاعلا وليس مجرد تضمين سطحي يستجيب لدوافع الشكل وحده. وقد كان سعد الله بعد ثورة حزيران يسعى إلى أن تكون الكتابة للمسرح حوارا بين ممثل ومتفرج يندمجان في احتفال أو يظلان

الواحد منهما في مواجهة الآخر لم تعد المشاكل القديمة : مشكلة الهوية والمؤلف والنص المسرحي واللغة والمادة تستهويه للحديث والكتابة ، كان في أيامه الأخيرة يصرح بأنه يكتب وليس في ذهنه جمهور ما أو مسرح ما . كان يكتب ما يحس ويرى دون اعتبار محدد لجمهور أو فراغ مسرحي ، كان همه الأساسي أن يصبح المسرح حوارا مع المتفرج وتفاعلا معه فإذا ما تم هذا فإن المسرح الحقيقي يكون قد تأصل يكون قد نشأ من خلال تشخيص عملي مؤسس على قيم سياسية وجمالية أيضا. وبالطبع لا يعترض أحد على هذه الرؤية للمسرح ، فالمسرح هو فن الدراما، – فن الأخذ والرد ، فن الجدل بين القاعة والخشبة – غير أنني – مع هذا– اجدني مضطرا إلى العودة إلى تصريح الفبركة الذي وجهه سعد الله إلى المسرحيات التي تعتمد الأساس الشعبي . فمع أن ما جاء آنفا هو الفهم الصحيح للمسرح، فإن تصريح الفبركة يشوش على هذا الفهم – ويظلم سعد الله نفسه ويظلم كتابا أخرجوا أعمالا مسرحية لا شك في جودتها وفعاليتها باعتماد الأشكال الشعبية . بل أن الظلم ليمتد إلى ما سميته النظرة الأعمق للمسرح التي ورد وصفها آنفا، والتي تقول أن المسرح تجريب في فن الحوار مع المتفرج والممثل . إن أعمالا مسرحية فاتنة حقا قد تم إخراجها على أساس المفهوم والشكل للشعب والمسرح معا من منا ينكر جمال المسرحية الأخاذة للكاتب المبدع محمود دياب ؟ ألا تعتمد هذه المسرحية على شكل السامر فتقدم عملا فنيا شديد الأثر وما القول في مسرحية الفريد فرج الفاتنة : " على جناح التبريزي وتابعه قفة " ؟ أليس هذا إنشاءا عبقريا وتوظيفيا ملهما ومراجعة درامية أخاذة لفكرة الأسطورة وفعاليتها منبعثة من صميم حكايات ألف ليلة وليلة و " فرافير" يوسف إدريس التي تعتمد كوميديا السيرك في إطار فن الارتجال المقنن ؟ ألم يكن لظهورها دوي خاص

حين قدمت ؟ وهل حال دون تمام أثرها إلا أن الظرف الاجتماعي والسياسي لم يسمح لها بأن تترك خشبة المسرح المغلق إلى رحاب الأماكن المفتوحة ؟ والقائمة طويلة بينها " صفقة " توفيق الحكيم و"سلطانه الحائر " ومقامات بديع الزمان الهمزاني للكاتب والممثل المغربي الطيب صديقي وأعمال العراقي قاسم محمد في مسرح السوق كما أن القائمة تزداد طولا لو أضفنا لها مسرحيات سعد الله " المفبركة" على أساس شعبي : " مغامرات رأس المملوك جابر" و " الملك هو الملك" وطبعا : سهرة من أجل ٥ حزيران لقد نجحت هذه المسرحيات رغم أنها– في زعم سعد الله – كانت مزيفة وليس في حقل المسرح وتجاربه شئ يمكن رفضه على أنه هراء أو زيف . كل محاولة تسقط بذرة في أرض المسرح وتزيد خصوبته حتى مسرح العبث الذي شجبناه في الستينات على أساس مضمونه " الانهزامي " كان له أثر من ناحية الشكل تسرب إلى مسرحيات ذات مضمون ومغزى مثل مسرحية سعد الدين وهبة : " بير السلم" ولا ننسى في هذا المضمار المحاولات الفنية الأخاذة التي لا يزال يخرجها المخرج المؤلف العظيم الموهبة : " حسن الجريتلي خاصة مسرحيات مثل : غزير الليل".

بعد هذه الجولات داخل وخارج كتاب د. أحمد سخسوخ : "أغنيات الرحيل الونوسية : دراسة في مسرح سعد الله ونوس " أود أن أسجل إعجابي بالجهد الذي بذله هذا الباحث الشاب الجاد في عرض موضوعه وفي تقويمه للعرضين الأخاذين الذين شاهدتهما القاهرة في الموسم الماضي لمسرحية سعد الله الفاتنة : " طقوس الإشارات والتحولات ، " كما أنوه بتتبعه الواعي لفيض المسرحيات التي كتبها سعد الله وهو يصارع الموت والمسرح معا غير أنني وودت لو كان أحمد سخسوخ أقل انبهارا بأقوال سعد الله وأكثر ميلا

إلى التدقيق فيها . فإن هذا هو هم الناقد الأول : أن ينقد ويوضح أوجه النقص والكمال في العمل الذي يتناوله ، وربما يكون الفحص غير الكامل الذي أبديته أنا في هذا المقال ،إشارة لما كان يمكن للكاتب أن يقوم به خدمة لموضوعه بل وخدمة لسعد الله ونوس نفسه ، الذي شاءت ظروفه أن يظلم نفسه ويظلم غيره وهو في معرض الدفاع عما كان يراه المسرح الحق الذي لا يطرف في وجه الحقيقة ولا يخشى بطش السلطة ، وهو مسرح قدم سعد الله نماذج منه ولم يمتد العمر به حتى يواصل الإبداع ليقع في مزيد من الألم والإحباط وهو يرى كل شيء يتغير حولنا بإيقاع وحشي مريع .

١٦- في مسرحية ممدوح عدوان : ((حال الدنيا))
فن المونودراما يبلغ مرحلة النضوج

لم يعد فن المونودراما وسيلة العمل للفرقة الصغيرة التي لا تسعفها الموارد وتتعذر عليها الحركة الواسعة . كذلك خرجت المونودراما عن نطاق التجريب والمجربين ممن يعوضون بالمؤثرات الصوتية والموسيقى والإضاءة محدودية الحركة والتمثيل في المونودراما.

لقد أصبحت المونودراما فنا قائما بذاته لا يعتذر عن وجوده وإنما يفخر به ويجد أنه الفن المسرحي القادر - بامتياز- على سبر أغوار النفس والعقل وجدل هذه الأغوار بانعكاسات تأتي من الواقع .

الجد الأعلى لهذا الفن نجده في أفضل ما احتوته الدراما التقليدية من مونولوجات تلجأ إليها الشخصية لكشف ما بداخلها من أفكار وأحاسيس .

مثال ذلك مونولوجات هاملت المعروفة والأخرى التي يبثها ماكبث، وليس صدفة أنها تجئ جميعا في السياق الدرامي لمسرحيتين هما في الطليعة من فن البحث في لا واعية الإنسان - قبل فرويد بما يقرب من ثلاثة قرون -! وليس صدفة كذلك وجودهما في السياق الدرامي ولا يعترض هذا السياق ولا يؤثر فيه إلا بالخير، فضلا عن أن هذه المونولوجات ترفع الدراما درجات حتى تصبح أدبا لا شك فيه يستطيع - إن شاء - أن يستقل عن التجسيد . لقد خرجت المونودراما عن المستوى الأول : طرفة مسرحية تعتمد على الممثل الواحد وأصبحت تحقيقا نفسيا وذهنيا في عقل شخص واحد لا ينفصل عن الشخوص الذين لا يظهرون، بل يزيد هذه الشخوص قيمة أن الممثل الفرد دائم الذكر لها غير قادر على الانفصال عنها فتكسب هذه الشخوص حضورا قادرا وقويا وأن لم تظهر فقط.

ونحن إذا دققنا النظر في أفضل ما أخرجه فن المونودراما لوجدنا أن ثمة فنا مسرحيا جديدا قد أخذ في الظهور وأنه فن يسعى إلى التكثيف لا إلى الاختزال وأن العمل الواحد الذي يقدمه في غضون ساعة أو ما يزيد إنما يمثل عملا مسرحيا كاملا ، قد استغنى عن الفصول واختزل الزمان والمكان وحقق لنفسه كسبا مرموقا في الكثافة والعمق فاقترب بهذا من فن الشعر وساير التطور المماثل الذي حدث في حقلي القصة والرواية من تكثيف مفيد وفعال.

يبين معنى الكلام المتقدم لو رحنا نتأمل واحد من أنضج أعمال المونودراما كتبه الفنان المسرحي السوري ممدوح عدوان وجعل عنوانه :" حال الدنيا".

وليس ممدوح عدوان في حاجة إلى تقديم فمسرحياته الحافلة بالفكر اللماح والفن المسرحي القادر ، تتحدث عن نفسها . مسرحيات

مثل : " كيف تركت السيف؟" و " ليل العبيد" و " هاملت يستيقظ متأخرا" وفيها يتأمل الكاتب مصير الثورة والثوار، حين يخطئ الثائر الهدف فيقع في أيدي خصومه (كيف تركت السيف) و(هاملت يستيقظ متأخرا) وحين يسرق الأغنياء ثورة الفقراء ويحولونها من ثورة إلى دولة ومن دولة إلى ثروة وكلها موضوعات تلتفت أشد الالتفات إلى قضايا الفقراء المطحونين وتتشغل بمصيرهم التعس ولا تفقد – مع ذلك– الأمل في أن يهب المعدمون ذات يوم ليرثوا الأرض ومن عليها.

وفي المونودراما الفاتنة التي نحن بصددها " حال الدنيا" لا يزايل ممدوح عدوان اهتمامه الحنون بالمضطهدين ، ولكنه يختار في هذه المرة موضوعا اجتماعيا في المقام الأول ، ينظر من خلاله إلى مصائر الأفراد إذ يضطربون في إطار مجتمع ظالم ، السيادة فيه للغني على الفقير، وللرجل على المرأة ،ويلقي ممدوح عدوان بنور كاشف على الظلم الفادح الذي يصيبه مجتمع صنعه الرجال لأنفسهم وجعلوا فيه المرأة مواطنة من الدرجة الثانية مستعينا بالأعراف والفكر المتجمد في إطاري الدين والأخلاق .

هذا أبو عادل رجل في الخمسين قد فرغ لتوه من مواراة زوجته التراب وانتهت عشرة ثلاثين عاما متصلة وخلا البيت من امرأة بذلت أيام حياتها كلها في السهر على راحته حتى انفطر قلبها وماتت بعد ستة أشهر كانت فيها طريحة الفراش.

وأبو عادل يظهر التفجع عليها ويهوله أن ينطوي البيت عليه وحده وهو قد أبدى حزنه العارم أمام المقبرة حين انخرط في بكاء عنيف فبكى معه المشيعون جميعا ، وقد حرص طوال مرض الزوجة على أن يرعاها من كل سبيل . سمح لجارته سميرة أن تعتني

بالمريضة وخولها أن تبيت بالمنزل لتكون رهن إشارتها في كل وقت.

وصحيح أن سميرة في الأربعين لم تتزوج بعد ، غير أن هذا يحسب لها، فلم تذكر قط بسوء ، وصحيح كذلك أن الزوج كان يدخل عليها وهي نائمة في حجرة المريضة ، فيجد اللحاف قد انحسر عن جسدها فبان منه ما يفتن ، غير أنه لم يجد من حقه أبدا أن يزعجها في نومها فيعيد اللحاف إلى مكانه.

وصحيح أيضا أنه دخل عليها الحمام إذ هي تغتسل فرأى جسد أبيض كالحليب وفخذين ناصعتين كالضوء، وصدرا لا يشبه شيئا إلا الجوع ،وماذا في هذا ؟ وقد حسب المستحمة زوجته ففتح عليها الباب أمر يحدث بين الزوج وزوجته في كل حين ولكن أبو عادل رأى على الفور الفرق بين جسد زوجته المترهل وجسد سميرة كأنه لشابة في العشرين.

ودرجة درجة تتكشف خبايا نفس أبو عادل ، قد كان يختزن المرارة ضد زوجته طوال الأعوام الثلاثين ، فلاح تزوج فلاحة ثم هجرا القرية إلى بلدة أتاحت للزوج فرصة القراءة والتعرف على نهج جديد للحياة فأصبح يحس أنه أرقى من زوجته التي ظلت في نظره فلاحة لا تقرأ ولا تفهم.

وأبو عادل مثل واضح من أمثلة الرجل العربي المتسلط ، أسد في البيت لا ينقطع له زئير، وأرنب مذعور خارج البيت يساير أصحاب النفوذ في المكتب والشارع ويعجز عن حماية نفسه وأبنائه

ضد الأقوياء والغشاشين ويبرر هذا بأن كرامته لا تسمح له بالدخول في مهاترات .

غير أن هذه الكرامة ذاتها لا تستنكف أن يدخل في نقار متصل مع زوجته، يعيرها بعدم الفهم ، ويهجرها في المضجع ، ويضربها استنادا لحكم الشرع ، وحين تسقط متعبة في أحضان النوم معرضة عن التليفزيون ومسلسلاته ، يتعالى أبو عادل عليها من أين لها أن تفهم التمثيل والموسيقى كما يفهمها هو؟ دائما تتهمه بأن عطفه عليها تمثيل في تمثيل فماذا تعرف عن التمثيل؟.

وقبل الوفاة بشهر لم تكن الزوجة تتحدث إلا عن الموت ، فسر أبو عادل هذا بأنها تريد الموت تخلصا من المرض ، ثم اعترف بأن فكرة موتها قد خطرت له على شكل أمنية ، ومن منا لا يتمنى في لحظات أن يفقد أعزاءه ؟ هذه كتب علم النفس تثبت ذلك ،، وماذا في أن يفاتحها برغبته في الزواج بعد أن تموت؟ اتهمته بقلة الذوق أية جرأة؟ ألا تعرف أنه يستطيع الزواج في حياتها ؟ الشرع سمح بالزواج مثنى وثلاث ورباع لو كان عندها هي بعض الذوق لطلبت إليه أن يبحث عن بنت الحلال أم تراها تتهمه بأنه يثيرها حتى تعاودها نوبة القلب ؟ لو كان هذا صحيحا لما جرى يستدعي الطبيب. طبعا كان يمكنه استدعاؤه بالهاتف ولكن الهاتف كان مقطوع الحرارة بعد أن سحب سلكه طول الليل حرصا على ألا يزعجها رنينه.

صحيح أنه تلكأ قليلا عند باب الطبيب ولم يفته أن ينظر إلى زوجته التي فتحت الباب وعليها غلالة رقيقة – ينظر في جوع – إنما تلكأ أبو عادل لأنه يعلم أن امرأته راغبة في الموت وتريد أن

يساعدها زوجها على الموت لترتاح من المرض وهذه حال تحدث في كل أنحاء الدنيا : مساعدة المريض الميئوس من شفائه على التخلص من حياته . أفلاطون نفسه يبرر ترك المرضى في النفس والبدن يموتون لأنه لا نفع فيهم .

ثم أنه كان من الضروري أن يترك أبو عادل الطبيب يذهب بمفرده إلى المنزل ويركض هو ليجلب عادل ليشهد الأمر بنفسه ويعاون في إحضار الدواء ومن شدة لهفته خرج بملابس النوم ناسيا المفتاح فضاع وقت ثمين قبل أن يدخل الطبيب حتى إذا دخل أخيرا وجد المريضة قد ماتت فمن ذا يستطيع أن يلوم الزوج يا ناس ؟ومن أدرانا أن الزوجة لم تمت قبل أن يأتي الطبيب ؟

هكذا تمضي سلسة اعترافات كاذبة مضللة يخرج بعدها الرجل وقد تعرى تماما وبان أمامنا شخصية كريهة أنانية متآمرة قد رتب كل شئ تموت الزوجة موتا لا شبهة فيه فما أن تم هذا حتى يسارع بالاتصال بسميرة ويتواعدان على لقاء مفض إلى زواج ، وإذن فقد كانت خدمة سميرة للمريضة مليئة بالغرض كانت تبحث عن زوج رفضت من قبل أن يمسها أبو عادل ولو بمزاح طلبت أن تكون علاقتها شرعية على سنة الله ورسوله.

تزاوج " حال الدنيا" بين فني المسرحية والرواية فهي بحق مسرحية ورواية معا تستطيع أن تقرأها كرواية مكثفة ويمكن أن تمثل على الخشبة بنجاح .

حاول توفيق الحكيم أن يخرج " المسرواية" في " بنك القلق" ولكنه لم ينجح ولم ينهض الفن الهجين أمامنا قويا مقنعا أما ممدوح عدوان فقد وظف خبراته القصصية والروائية والمسرحية أحسن توظيف ومد لعمله أبعادا في الطول والعرض والعمق وجعلها وعاء فنيا ممتازا يتأمل فيه – بقصد فني جميل- لا شئون أبو عادل وزوجته وحسب بل أحوال باقي أفراد الأسرة وشخصيات ترتبط بها أوثق رباط مثل سميرة والجار أبو ياسين وشخصيات في المكتب والشارع ومجتمع الناس أينما وجدوا .

اقرأ هذه السطور التي يصور فيها ممدوح عدوان الرجل الجبان مع الناس، الفظ في البيت " رحت تتذكرين أنني كنت أضربك وتعدين لي المرات التي ضربتك فيها وماذا يعني أنني كنت أضربك؟ أنا زوجك وسيدك أضربك حتى يزرق جلدك أنت ظللت كما كنت يوم خرجت من القرية فلاحة وغشيمة لا تعرفين كيف تلبين لي متطلباتي، ولذا كنت اضطر لضربك ، أحيانا تكون أعصابي متعبة وأنت لا تفهمين ، ربما لا تحسين بتعبي ولا تعرفين كم الحياة قاسية علي خارج البيت .. لهذا كنت أغلق بابي علي وأتفرغ للقراءة انسحب من العالم وأتابعه في الكتب والمجلات ، أنا غريب في هذه البلدة أية إهانة لي قد تذلني وأنا وحدي أمشي متجنبا الجميع متحاشيا الاحتكاك بأحد حتى لأتمنى أن أتقلص في الشارع وأصغر فلا يراني أحد إلى أن أصل إلى البيت بكرامتي .. أنا أضربك وهذا من حقي وأضربك لأفش خلقي ، أين يفش المرء خلقه إن لم يكن في بيته؟

وحين يحتج الابن عادل على اقتراح الجار أبو ياسين بأن يتزوج أبو عادل بعد أن ماتت زوجته يعلو صوته متسائلا:

"لو كان أبي هو الذي مات هل كنتم تفكرون بأن بتزويج أمي؟" يثور الأب ويتهم الابن بأنه كان يتمنى أن يموت أبوه ويدفع بأنه وحده الذي يعرف كيف يكون الخلاص ، طبعا الزوجة لم تكن لتتزوج لو مات هو ، هذه حال الدنيا حين تتزوج الأم يكون هذا دليلا على ضعفها وخيانتها وسوء طويتها ولا إنسانيتها وعدم ارتباطها بعاطفة الأمومة المقدسة ألا يذكر الابن ما كان من مسلك أم هاملت حين سارعت بالزواج من عمه بعد مقتل أبيه " ألم يكن هذا هو سبب المأساة ؟ ترى لو كانت أم هاملت هي التي ماتت وتزوج أبوه امرأة أخرى أكانت تحدث المأساة ؟ أبدا لأن هاملت يفهم ويقدر أبوه قوي ومعافى ومازال قادرا على النساء ويستخدم الأب المنطق المعكوس ذاته في تصوير علاقته بامرأته كان لا يحبها لم يحبها قط طوال الثلاثين عاما أصبح يدرك ضرورة الانفصال ولا يجرؤ عليه ضحى من أجل الأولاد وتجنبا لكلام الناس كره البيت والأثاث والأولاد والمطبخ. أصبح يعيش في بيت يكرهه مع امرأة يكرهها ولا يستطيع مغادرة البيت لأنه يكره العالم الذى يحيط به ويخاف منه عالم يعذبه بكل ما فيه حتى بنسائه الجميلات السافرات. لا يجرؤ على النظر إلى امرأة أخرى : متزوج وأولاده شباب عيب حرام حرام أم حمار؟ الحمار هو الذي يقبل الحياة مع امرأة لا يطيقها هذا هو الزنى، الانحطاط إلى مستوى الحيوان.

ويستخدم ممدوح عدوان التكنيك ذاته الذي يلجأ إليه ابسن في تقديم موضوعات مسرحياته ، نقطة هامة تنتهي عندها أحداث الماضي ، ثم يبدأ التراجع - خطوة خطوة - إلى الوراء حتى يبدو الماضي أمامنا بكل تفاصيله ثم تتقدم الأحداث من بعد إلى الأمام مسافة محدودة تأتي معها النهاية .

وفي مسرحية عدوان تكون النقطة الهامة هي موت الزوجة ثم يأخذ الزوج يزيح عن نفسه أقنعتها المختلفة موجها الحديث إلى زوجته الميتة عبر صورة لها معلقة على جدار حتى إذا انتهى أبو عادل من اعترافاته تتقدم الأحداث المسافة المحدودة حين يتصل بسميرة مواعدا إياها على لقاء ليلي يعقبه الزواج في غد.

وابسن كان يقدم مسرحياته في ثلاثة فصول أو أكثر والآن هذه هي المونودراما تختزل الفصول إلى واحد فقط دون تضحية بالعمق أو الفكر أو الفن المسرحي.

في " حال الدنيا" أنفاس من فن تشيخوف ، وقفة المتحير التي يقفها الفنان الروسي أمام الضعف البشري: يدينه أم يعطف عليه لأنه يفهم أسبابه ؟ تعريته لهذا الضعف تعرية كاملة وإن تم هذا في رقة اتخاذه المواقف ضد الشر في مواربة ودون صدام مباشر بالمسرحية دفاع قوي عن المرأة وفضح لاذع لمنطق الرجل في إذلالها والإعلاء من شأنه على حسابها يتم هذا الدفاع تتساقط الكلمات والأفكار من فم الزوج فتدينه وتظهر كذبه ونفاقه وتمسحه بأفكار الفلاسفة ومواقف الشخصيات في بعض المسرحيات ليبرر انحيازه التام لنفسه وشهوات نفسه.

غير أن النظر الأعمق للزوج لا يدينه وحسب بل يظهره أيضا ضحية لمجتمع جاهل غاشم الحكم فيه للقوة والثروة والجاه لفارغي العقل والقلب هروبه إلى البيت هو هروب من الغابة خارجه ، غابة بها وحوش كاسرة اسمها حسين بك وتيسير بك وعمار بك كلهم حقير ومنحط ولكنهم يملكون عليه حق البقاء والعدم .

بمناجاة صورة الزوجة الميتة وبالكشف المتدرج عن كوامن النفس وببعض المكالمات الهاتفية مع الابنة فائزة والابن عادل والزوجة المقبلة سميرة وبعض الجيران من المعزين يقدم ممدوح عدوان صورة باقية لشخصية رئيسية في مسرحية كاملة الصفات الدرامية مستعينا بهذا الفن الصعب الشديد النفاذ المونودراما.

وابسن كان يقدم مسرحياته في ثلاثة فصول أو أكثر والآن هذه هي المونودراما تختزل الفصول إلى واحد فقط دون تضحية بالعمق أو الفكر أو الفن المسرحي.

في " حال الدنيا" أنفاس من فن تشيخوف وقفة المتحير التي يقفها الفنان الروسي أمام الضعف البشري: يدينه أم يعطف عليه لأنه يفهم أسبابه ؟ تعريته لهذا الضعف تعرية كاملة وإن تم هذا في رقة اتخاذه المواقف ضد الشر في مواربة ودون صدام مباشر بالمسرحية دفاع قوي عن المرأة وفضح لاذع لمنطق الرجل في إذلالها والإعلاء من شأنه على حسابها يتم هذا الدفاع تتساقط الكلمات والأفكار من فم الزوج فتدينه وتظهر كذبه ونفاقه وتمسحه بأفكار الفلاسفة ومواقف الشخصيات في بعض المسرحيات ليبرر انحيازه التام لنفسه وشهوات نفسه.

غير أن النظر الأعمق للزوج لا يدينه وحسب بل يظهره أيضا ضحية لمجتمع جاهل غاشم الحكم فيه للقوة والثروة والجاه لفارغي العقل والقلب هروبه إلى البيت هو هروب من الغابة خارجه غابة بها وحوش كاسرة اسمها حسين بك وتيسير بك وعمار بك كلهم حقير ومنحط ولكنهم يملكون عليه حق البقاء والعدم .

بمناجاة صورة الزوجة الميتة وبالكشف المتدرج عن كوامن النفس وببعض المكالمات الهاتفية مع الابنة فائزة والابن عادل والزوجة المقبلة سميرة وبعض الجيران من المعزين يقدم ممدوح عدوان صورة باقية لشخصية رئيسية في مسرحية كاملة الصفات الدرامية مستعينا بهذا الفن الصعب الشديد النفاذ المونودراما .

المحتويات

الباب الأول

أحاديث إلى شباب المسرحيين :

الباب الثانى

ندوات مسرحية

الباب الثالث

الجزء التذكارى

قالوا عن الدكتور على الراعى

الباب الرابع

شخصيات مسرحية

الباب الخامس

أراء نقدية

إصدارات تحت الطبع

(١) اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، بين النظرية والتطبيق

أ.د. أبو الحسن سلام

(٢) عبث إدريس وعبد الصبور فى المسرح المصرى

أ.د. أحمد سخسوخ

(٣) على الراعى .. صفحات من النقد المسرحى .

كتاب تذكارى أعدته ابنته الدكتورة لميس على الراعى

(٤) المسرح المصرى ١٩١٧ - ١٩١٨ (الكتاب الثامن)

أعده المركز القومى للمسرح بإشراف أ.د. شكرى عبد الوهاب

(٥) من رائدات المسرح المصرى

أعده المركز القومى للمسرح بإشراف أ.د. شكرى عبد الوهاب

(٦) المسرح المصرى، الموسم المسرحى ١٩٩٨-١٩٩٩

أعده المركز القومى للمسرح بإشراف أ.د. شكرى عبد الوهاب

(٧) مجموعة المسرحيات الفائزة بالمراكز الأولى في المسابقة التى أقامـــها المركـــز وهي:

سر ماكينة الشحن	تأليف الرائد ياسر عادل محمد فهمى
الخنادق	تأليف محسن يوسف
اكتوبر	تأليف محسن يوسف
السادة لا يكذبون	تأليف د. كمال الدين حسين
العابد	تأليف نوال محمد سليم
كان يا ما كان	تأليف نوال محمد سليم
مرحى غيلان (مسرحية شعرية)	تأليف عبد المنعم محمد عبد المنعم

(٨) المجتمع المسرحى فى مصر

تأليف الدكتورة أمل حركة

(٩) كتاب فى صورة (يحتوى على صور الأعمال الفنية التى قدمت على مدار المائة عام الماضية)

إعداد المركز القومى للمسرح

(١٠) المسرح المصرى، الموسم المسرحى ١٩٧٠-١٩٨٠

إعداد المركز القومى للمسرح بإشراف أ.د. شكرى عبد الوهاب